DIERICK BOUTS

JOOS VAN GENT

THE GETTY CENTER LIBRARY

Geimi in Mordtz
Fuerige · von 1115

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland03frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
III

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

DRITTER BAND

MCMXXV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

DIERICK BOUTS UND JOOS VAN GENT

MCMXXV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.3
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXV BY PAUL CASSIRER · BERLIN

THE GETTY RESEARCH

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Das Leben und Schaffen Diericks von Haarlem 11

Diericks Bildnisse und Madonnen in Halbfigur 41

Die Persönlichkeit Diericks 49

Albert van Ouwater 56

Albert Bouts und andere Nachfolger Diericks 64

Joos van Gent 74

Bilderverzeichnisse 105

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 131

Verzeichnis der Tafeln 141

VORWORT

DEN Faden fortspinnend, habe ich zunächst von Dierick Bouts zu sprechen, der in Löwen zwischen 1450 und 1475 tätig war. Ich prüfe sein Verhältnis zu Rogier van der Weyden und erwäge, ob und wieweit etwa seine Kunst über die dunklen Anfänge der holländischen Malerei Auskunft zu geben vermöchte. Er kam von Haarlem her nach Löwen. Was wir sonst von Haarlemer Kunstübung wissen, namentlich von Albert Ouwaters Tätigkeit, fällt in den Kreis unserer Betrachtung. Die Produktion der Nachfolger Diericks wird hauptsächlich in den Bilderverzeichnissen ausgebreitet. Sodann kommt der in Antwerpen, Gent und Urbino zwischen 1460 und 1480 tätige Joos van Wassenhove an die Reihe, der gewöhnlich Justus van Gent heißt. Die Literatur in bezug auf Dierick Bouts ist, abgesehen von der erfolgreichen Urkundenforschung des Löwener Archivars Edward van Even, recht unergiebig, da die Monographie Arnold Goffins (Thiéry Bouts, Brüssel, van Oest, 1907) pure Kompilation bietet, und die eher kritische Paul Heilands (Dierick Bouts, Straßburger Dissertation, 1902) durch einen Grundirrtum entstellt ist. Mit einem Vorurteil, das, soviel ich weiß, der Lehre Karl Volls entstammt, trennt Heiland mehrere Hauptwerke, dabei das Münchener Triptychon mit der Anbetung der Könige, irrtümlich ab von dem »Werke« des Meisters. Was Joos van Gent betrifft, sind die tief eindringenden Darlegungen Schmarsows in seiner Akademieabhandlung (Joos van Gent,

Leipzig, 1912) von höchstem Werte. Schmarsow ist beim Studium der italienischen Malerei, besonders bei seiner unermüdlichen Arbeit über und für Melozzo da Forli zu den urbinatischen Malereien gekommen, an denen der Niederländer zum mindesten beteiligt ist. Sein Streben ging dahin, die italienischen und die vlämischen Elemente bei Analyse jener Schöpfung voneinander zu sondern. Wenn ich auch zu anderen Ergebnissen gelangt bin als Schmarsow, will ich doch bekennen, daß mir seine Ausführungen, die sich durch Ernst und Tiefe auszeichnen, den Weg gewiesen haben.

Was ich sonst gelesen habe, hinterließ mir das peinigende Gefühl, das jeder Kunstfreund kennt, jenes Gefühl, daß ihn alle diese Worte nichts angehen. Leeres Gerede und lyrische Entladung treten in Verkleidung als gelehrte Beweisführung auf.

Eine Ursache, wenn auch keineswegs die einzige, der allgemeinen und, wie mir scheint, wachsenden Unfähigkeit zu Stilkritik mag im Mißbrauche der Abbildungen liegen. Die Reproduktionen sind zugänglicher, die Originale unzugänglicher geworden. Der Unfug greift um sich, nach Photogrammen zu urteilen, mit der Unehrlichkeit, nicht ausdrücklich anzugeben, welche Monumente nur aus Abbildung bekannt seien. Nun geht es um eine Sache, die als Ganzes, mit allen ihren Eigenschaften aussagt. Das Photogramm oder gar die danach angefertigte Netzätzung enthält aber nur einen Teil von dem, worauf es ankommt. Das Persönliche, das zu erfassen die eigentliche Aufgabe der stilkritischen Bemühung ist, liegt, was die niederländische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts angeht, am wenigsten in der Komposition, also in dem, was die Abbildung zeigt und isolierend hervorhebt, weil ja das Kopieren, das Wiederholen gegebener Erfindungen ein hervorstechendes Merkmal dieser Produktion ist. Der neue Bildgedanke ist die Ausnahme. Das Persönliche

offenbart sich in der Ausführung mehr als in der Erfindung. Demzufolge entscheidet die Beobachtung subtiler Eigenschaften, die in Abbildungen nicht wahrzunehmen sind. Die handschriftlich offene Malweise, wie sie sich im 17 Jahrhundert entfaltete, ist allenfalls in Abbildungen zu erfassen. Daß die emailartig feste, geschlossene Materie der älteren Bilder nicht weniger, wenngleich in zarterer Stufung, individuell variiert ist, entgeht dem durch die Druckerschwärze abgestumpften Auge.

Wir arbeiten nicht nur an spärlichem, sondern auch an verunreinigtem Material. Die Bildtafeln aus dem 15. Jahrhundert sehen nicht so aus, wie sie ausgesehen haben. Die Zeit hat Zeit gehabt, Veränderungen an ihnen zu bewirken. Ein langsamer, aber stetiger Prozeß hat die Farbenschicht zuerst versteinert, dann zerbröckelt. Einhalt getan wurde mit größerem oder geringerem Erfolge der Zerstörung durch Nährung des Farbenkörpers mit öligen Essenzen. Die verdunkelnden und trübenden Firnisschichten verfälschen nicht nur das Kolorit, sondern nivellieren auch die Reliefform der Oberfläche. Das eine Bild ist oft, das andere selten gefirnißt worden. Hier ist der Firnis radikal abgeputzt worden, häufig mit einem Teil der ursprünglichen Farbe, dort ist er ganz oder teilweise dem Bild erhalten geblieben. Restauratoren haben Fehlstellen ergänzt, verschönend nach ihrem Geschmack weite Strecken übergangen in älterer und neuerer Zeit. Berücksichtigt man alle diese Umstände, so begreift man, daß ein jedes Gemälde auf individuellem Schicksalsweg anders gealtert ist als jedes andere. Eine Voraussetzung stilkritischer Bemühung ist oder sollte sein, den Zustand festzustellen, abzugrenzen, was im erhaltenen Bestand als das Original zu betrachten ist. Natürlich ist solche Feststellung nur vor dem Bilde selbst, niemals vor einer Nachbildung, möglich. Nur aus

stetem Verkehre mit den Bildern ist jene Anschauung zu gewinnen, der jede Trübung, Entstellung oder Verfälschung als fremdartige Zutat auffällt, der andererseits auch der geringste Rest des echten Werkes den Autor verrät.

Von sonstigen Mängeln und Unzulänglichkeiten abgesehen, mit denen auch mein Text sicherlich belastet ist: jene Irrtumsquelle, die aus dem Mißbrauche der Reproduktionen fließt, sollte und könnte einigermaßen verstopft werden.

DAS LEBEN UND SCHAFFEN DIERICKS VON HAARLEM

DIERICKS Kunst wird uns vertraut aus erhaltenen Werken, die er in Löwen gegen Ende seines Lebens geschaffen hat. Eine unserer Aufgaben besteht darin, den »beglaubigten« und datierten Schöpfungen stilkritisch andere anzugliedern, dadurch Vorstufen, Voraussetzungen zu der wohlbekannten Endphase festzustellen und so das Werden dieses Meisters klarzulegen. Die beiden »beglaubigten« Werke sind: der Altar des hl. Sakraments in der Peterskirche zu Löwen und die beiden Gerechtigkeitsbilder in der Brüsseler Galerie. Der Altar wurde zwischen 1464 und 1468 ausgeführt. Die Autorschaft ist gesichert, da wir die eigenhändige Quittung des Meisters über die letzte Zahlung besitzen. Was aber die beiden Tafeln in Brüssel angeht, so sind sie ohne jeden Zweifel identisch mit dem in Urkunden erwähnten Werke, das Bouts für den Rat der Stadt Löwen zu Ende zu führen durch den Tod verhindert wurde. Der Meister starb im Frühjahr 1475. Vier Tafeln waren in Auftrag gegeben worden, nur zwei davon waren beim Ableben Diericks ausgeführt, und eine von den beiden war nicht ganz fertig. So die Urkunden. Abgesehen von der Herkunft der Brüsseler Stücke aus dem Rathause von Löwen: der Befund entspricht vollkommen der Urkundenaussage. Wirklich ist das eine der Bilder schwächer als das andere und ersichtlich in einigen Teilen nicht von der Hand des Meisters. Der Sakramentsaltar ist die frühere Schöpfung, an

18 T. XXIV —XXVIII
33 T. XLII —XLV

der Bouts in reifer Meisterschaft arbeitete, während Alter, Krankheit, Vorboten des Todes, ihn bedrohten, als er sich an den Rathausbildern abmühte. Ein Stück der Entwicklungslinie ist schon aus vergleichender Prüfung dieser beiden Werke zu gewinnen. Bei Betrachtung der stilkritisch herangezogenen Bilder versuchen wir die Entwicklungslinie rückwärts zu verlängern. Eines dieser Gemälde ist inschriftlich datiert, nämlich das Männerporträt in der Londoner
12 T.XIX National Gallery, mit der Jahreszahl 1462. Hilfe suchen wir bei den lebensgeschichtlichen Daten. Bouts war nicht in der Stadt zur Welt gekommen, wo er erfolgreich in dauernder Ansässigkeit wirkte. In Haarlem war er zur Welt gekommen. Das erzählt van Mander, dem wir in diesem Fall um so lieber glauben, als gewisse Züge in des Meisters Stil mit holländischer Herkunft gut erklärt werden. Überdies liegt dem Berichte van Manders keinesfalls eine Verwechslung aus Namensgleichheit zugrunde, da der Biograph von einem Altarwerk erzählt, auf dem die Inschrift stand: »1462 heeft Dirck, die te Haerlem is gheboren, my te Lowen ghemaeckt.« Die Abwanderung des Meisters von Haarlem nach Löwen — und zwar vor 1462 — wird dadurch bestätigt.

In Guicciardinis* Liste der Malernamen, die, soweit wir sie nachprüfen können, chronologisch einigermaßen richtig ist, folgt auf die Brüder van Eyck und auf Rogier zunächst Memling als ein Schüler und Nachfolger Rogiers, dann Lodovico da Lovano, Pietro Crista, Martino d'Holanda, Giusto da Guanto. Von diesen vier Namen sind zwei leer für unser Ohr, bezeichnen Lücken in unserer Kenntnis. Von Ludwig aus Löwen und dem holländischen Martin wissen wir nichts. Aus dem Zusammenhang, in den ihre Namen gefügt sind, dürfen wir glauben, daß sie zwischen 1440 und 1470 tätig

* Descrittione di tutti i paesi bassi (ital. Ausg. v. 1567), S. 98.

gewesen sind. Erst nach Aufzählung dieser Meister nennt der Italiener: Ugo d'Anversa (van der Goes) und mit entschiedenem Lobspruch als einen »grandissimo artefice« Dirick da Lovano (Bouts). Vasari erwähnt in der ersten Ausgabe seiner Viten (1550) sowohl Lodovico da Lovano wie Martino, dem er aber erst in der zweiten Auflage (1568) den Zunamen d'Holanda gibt.

In den Urkunden der Stadt Gent kommen zwei Maler vor, von denen einer mit dem um 1550 noch berühmten Martinus identisch sein könnte, nämlich Jehan Martin — tätig seit 1420 — und Nabor Martin, der zwischen 1440 und 1450 stark beschäftigt und angesehen war. Mit dem zweiten Meister hat man, nicht ohne Berechtigung, ein Wandbild im Fleischhause zu Gent in Verbindung gebracht*. Die Stilkritik vermag mit diesem stark übermalten Fresko nicht viel anzufangen.

Kunsthistorisch bemerkenswert wäre das Auftreten eines Holländers in Gent, aber die Kombination ist zweifelhaft, zumal da Martin in dem einen Falle Taufname, in dem anderen Vatersname zu sein scheint. Wie dem auch sei, die Einwanderung eines Holländers ist, wenn nicht in Gent, so in Löwen gesichert. Dierick Bouts war ein Holländer der Herkunft nach. In Haarlem stieß van Mander** auf eine Tradition in bezug auf diesen Maler. Er berichtet: Daß in Haarlem in alter oder sehr früher Zeit sehr gute oder die besten Maler des gesamten Niederlands gearbeitet haben, ist alte Überlieferung, die man nicht zurückweisen oder vernachlässigen sollte, die vielmehr bestätigt wird durch die schon genannten Meister Ouwater und Geertgen te S. Jans, sowie auch durch Dierick von Haarlem, der ein ausnehmend guter Meister in so früher Zeit

* Crowe u. Cavalcaselle (deutsche Ausg.) S. 199 ff.

** Deutsche Ausg. S. 70 ff.

gewesen ist. Wer sein Lehrer gewesen sei, habe ich nicht ausfindig gemacht. Er hat zu Haarlem in der Kreuzstraße in der Nähe des Waisenhauses gewohnt, in einem kleinen altertümlichen Giebelhause, das mit Reliefköpfen geziert ist. Er scheint aber auch in Löwen in Brabant gewohnt zu haben. Denn ich habe in Leiden einen Flügelaltar von ihm gesehen, dessen Mittelbild einen Christuskopf zeigte, während auf den Flügeln ein Petrus- und ein Pauluskopf zu sehen waren. Darunter stand mit goldenen Lettern in Lateinisch: 1462 nach Christi Geburt hat Dirck, der zu Haarlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht. Möge er des ewigen Friedens teilhaftig werden. Diese annähernd lebensgroßen Köpfe sind für jene Zeit vorzüglich gemalt und sehr fein, mit schönen Haaren und Bärten. Dieses Werk ist bei Herrn Jan Gerritsz Buytewegh zu sehen und das einzige, das ich von ihm nachweisen kann, doch genügt es zu bezeugen, was für ein ausgezeichneter Meister Dierick gewesen ist und zu welcher Zeit er gelebt und so vollkommene Werke geschaffen hat.

Van Manders Angaben werden aus den Urkunden der Stadt Löwen bestätigt und ergänzt*. In einer Eintragung vom 12. Juli 1476** wird ausdrücklich gesagt, daß der Meister außerhalb dieser Stadt zur Welt gekommen sei (»nativi extra patriam«). Die Erwähnungen Diericks in Löwener Urkunden reichen bis 1460 zurück. In diesem Jahre wurde die Hinterlassenschaft seiner Schwiegereltern verteilt. Er hatte seine erste Gattin Catherine van der Bruggen, genannt Metten Gelde, aus einer begüterten Löwener Familie gewählt, die ihm vier Kinder gebar, Dierick, Albert, Catherine und

* Das meiste hat Edward van Even gefunden und publiziert. Vgl. namentlich: Thierry Bouts, Six lettres à Mr. Alphonse Wauters, Louvain, 1864.

** Van Even a. a. o. S. 10.

Gertrude. Zwischen dem 28. Januar und dem 11. März 1473 heiratete Bouts zum zweiten Mal, und zwar Elisabeth van Voshem, die Witwe eines Bürgermeisters. Am 25. August 1475 wird diese Frau wiederum als Witwe genannt. Vom 27. April 1475 ist das Testament Diericks datiert. Als Todestag des Meisters wird von Molanus* der 6. Mai angegeben, glaubwürdig, obgleich in Verbindung mit anderen etwas konfusen Daten. Die vielfach mißverstandene handschriftliche Eintragung bei Molanus sieht nach van Even so aus:

i. Mortuus anno aetatis 75, domini 1400, die 6 maii. Ejus et filiorum ejus Theodorici et Alberti effigies extant apud Minores, e regione Suggestus.

Claruit inventor in describendo rure, i opus sunt in Ecclesia Divi Petri duo altaria Venerabilis Sacramenti, quae multum ex arte commendantur.

2 Theodorici filii.

Das Todesdatum 1400 ist offenbar falsch. Wahrscheinlich hat sich Molanus verschrieben, meinte 1400 als das Geburtsjahr, und zwar als das richtige, wenn anders seine Altersangabe 75 richtig ist.
Die Notiz rechts ist ein Zusatz, der sich natürlich auf den Vater bezieht, der als Landschaftsmaler gefeiert wird und als dessen Schöpfungen die beiden Altäre in St. Peter, sicherlich das Abendmahl-Triptychon und das Erasmus-Triptychon, genannt werden.
Das Geburtsjahr 1400 bleibt problematisch. Nehmen wir es an, so ging Bouts in unwahrscheinlich hohem Alter — 1473 — eine zweite Ehe ein. Ein Mittel der Kontrolle ist uns durch das Selbstporträt in dem um 1467 ausgeführten Abendmahlsaltar gegeben. Überzeugend wird der rechts an der Kredenz stehende Mann als der Maler betrachtet. Sieht er aus wie 67jährig? Mit Sicherheit kann man nicht behaupten, daß er jünger sein müsse.

* Van Even a. a. O. S. 15.

Die erste Ehe ging Bouts in Löwen ein. Das Datum der Heirat steht nicht fest, läßt sich aber auf ungefähr ermitteln und damit auch das kunsthistorisch bedeutsame Datum seiner Übersiedlung. Da sein ältester Sohn Dierick zu Beginn des Jahres 1476 heiratete*, damals also mindestens 20 Jahr alt gewesen sein muß, wahrscheinlich etwas älter, fällt sein Geburtsjahr spätestens in die Zeit um 1455. Bouts der Vater war demnach 1454 verheiratet und in Löwen seßhaft. Im Mittelbilde des Abendmahlsaltars werden im Klappfenster die Brustbilder zweier junger Männer sichtbar, in denen die Söhne des Malers zu erkennen wir geneigt sind. Sind diese Gehilfen, von denen der eine im mündigen Alter steht, der andere sich diesem Alter mindestens zu nähern scheint, die Söhne, so hätten wir das Geburtsjahr des älteren auf 1448 etwa zurückzurücken und dementsprechend Eheschließung und Ansiedlung des Vaters in Löwen auf 1445 ungefähr anzusetzen.

Dirck Bouts wurde zu Haarlem im Jahre 1400 oder einige Jahre später geboren, empfing hier seine Ausbildung, war hier eine Zeitlang tätig. Wer nicht eine Haarlemer Wirksamkeit des Meisters in seine Vorstellung einfügt, wird schwerlich erklären können, wie van Mander zu seiner Erzählung gekommen sei. Das Haus mit dem Giebel, das man in Haarlem zeigte, muß doch wohl das Wohnhaus des Meisters gewesen sein. Das Geburtshaus eines anderswo berühmt gewordenen Sohnes der Stadt dürfte man kaum gezeigt haben. Dies wäre als Heroenkultus verdächtig modern. Um 1445 wanderte Bouts nach Löwen aus, heiratete dort und gesellte sich einer Gemeinde zu, der er bis zu seinem Tode treu diente.

Zunächst wird uns die Kunst Diericks in der Form bekannt, die

---

* Van Even a. a. O. S. 22.

er nach längerer Wirksamkeit in Löwen entwickelt hatte. Wann immer er nach Löwen gekommen ist, jedenfalls kam er in einer Zeit, in der Rogier van der Weyden herrschte. Löwen, wo »Die Kreuzabnahme« stand, gehörte zum engeren Machtbereiche des Brüsseler Stadtmalers. Der aus Holland eingewanderte Maler hatte sich einer im Süden gültigen Kunstform anzuschließen. Um sein individuelles und etwa sein holländisches Wesen zu bestimmen, ziehen wir den von Rogier ausgehenden Stilzwang ab. Drei Stufen sind zu erwarten, nämlich zuerst die eingeborene holländische Art, dann beim Zusammenstoß mit der südlichen Forderung Wandlung und Verkleidung, endlich Klärung, nachdem die Elemente sich vermischt und durchdrungen hatten. Auf der dritten Stufe stehen die »beglaubigten«, zwischen 1462 und 1475 entstandenen, Schöpfungen des Meisters.

Die Niederlande bestehen gegenwärtig aus zwei politisch scharf voneinander geschiedenen Staaten. Der Kulturforscher vermag nicht an dieses Land zu denken, ohne daß zwei gesellschaftlich, kirchlich und rassemäßig voneinander abweichende Volksindividualitäten vor ihm auftauchen. Bei Betrachtung des 15. Jahrhunderts, bei Ordnung des spärlich erhaltenen Bildermaterials, schleicht sich lockend, neckend und Vorurteile erzeugend der Teilungsgedanke ein. Im geschichtlichen Zusammenhang ist die Abgrenzung des holländischen Wesens in der Kunstweise Diericks bedeutungsvoll. In Flandern und Brabant fügt sich diese Kunstweise der Entwicklung ein, zeitlich unmittelbar nach derjenigen Rogiers, vor derjenigen der Genter Meister Justus und Hugo van der Goes sowie Memlings. Das Holländische ist für uns ein mit Anschauung gesättigter Begriff. Und gerade darin liegt eine Gefahr, insofern leicht übersehen wird, daß dieser Begriff nicht allein durch eine Orts-

koordinate, sondern auch durch eine Zeitkoordinate bestimmt wird. Das Holländische hat seine Geschichte, es entstand; ob und wieweit es schon um 1440 bestand, ist schwer zu ermitteln. Politisch betrachtet, lief im 15. Jahrhundert noch keine Grenze zwischen den Süd- und den Nordstaaten. Die Niederlande bildeten damals ein einheitliches Gebiet, oder: die dynastischen und wirtschaftlichen Gegensätze innerhalb dieses Gebietes waren nicht bestimmt durch jene tiefe Scheidung, die im Laufe des 16. Jahrhunderts zwischen dem protestantischen Norden einerseits und dem katholisch-habsburgischen Süden andererseits eintrat. Kulturgeschichtlich und rassengeschichtlich betrachtet, muß das Gebiet aber schon im 15. Jahrhundert wenigstens keimhaft jene sich bekämpfenden Kräfte getragen haben, die später im politischen Leben wirksam wurden. Wir haben die Ahnen Rembrandts dort, die Vorfahren, die einen Rubens ankündigen, hier zu suchen.

Die Elemente, die sich im 16. Jahrhundert voneinander trennen, wogten im 15. durcheinander. Seßhaft war zumal der Landmann, während die städtischen Handwerksleute, die Goldschmiede, die Maler, freizügig den Aufenthaltsort änderten. Kaum ein niederländischer Maler des 15. Jahrhunderts, dessen Geschichte uns bekannt wird, bleibt am Orte seiner Geburt tätig. Diese Umstände in Betracht gezogen, werden alle Beobachtungen in Hinsicht auf landschaftliche und rassenmäßige Zusammenhänge und alle Folgerungen aus solchen Beobachtungen problematisch.

Die holländischen Städte waren vergleichsweise arm. Die Männer im Norden führten ein hartes Leben, im Kampfe mit der See. Der Boden gab nicht viel her. Die Städte in Flandern und Brabant waren, was Handel und Gewerbe betrifft, gesegnet. Der französisch-burgundische Hof befruchtete direkt und mittelbar mit Aufträgen,

Ansprüchen und durch das Beispiel luxuriöser Lebensführung die Städte Brügge, Brüssel, Gent, Lille, Löwen. Von diesem höfischen Glanz fiel kaum ein Strahl nach dem Norden. Vorbedingungen für Charaktereigenschaften, die politisch und kirchlich früher oder später produktiv wurden, liegen in den wirtschaftlichen Verhältnissen.

Die Städte in Flandern und Brabant vermochten Blutreinheit nicht zu wahren. Ein Zustrom fremder Elemente, gerade in die höhere, für Kulturentfaltung entscheidende, Schicht setzte schon im 15. Jahrhundert ein. Die Beamten- und Dienerschaft des französisch-burgundischen Hofes, italienische Kaufleute, Geistliche aus aller Welt bestimmten als Auftraggeber und Gönner den Charakter der Kunstproduktion. Wenn die Südstaaten in der politischen und kriegerischen Auseinandersetzung bei Rom, Habsburg und Spanien gehalten blieben, so wurden die seelischen Fesseln früher geknüpft. Wenn die Nordstaaten im Gefühl nationaler Selbständigkeit und kirchlicher Unabhängigkeit zu siegreichem Kampfe die Kraft aufbrachten, muß die Anlage zur Selbstbehauptung schon früher wirksam gewesen sein.

Zur Kunstproduktion ist Wohlstand, Besitz über die Notdurft hinaus Voraussetzung. Wenn die Holländer bereits im 15. Jahrhundert beigetragen haben zur Entfaltung der niederländischen Malkunst, so ist die Begabung des niederdeutschen Stammes um so mehr zu bewundern, wie die wirtschaftlichen Umstände dort vergleichsweise ungünstig lagen.

Im Austausch der Kräfte zwischen Nord und Süd gaben die Holländer mehr als sie nahmen. Der Haarlemer Maler ging nach Löwen. Den umgekehrten Weg schlug Niemand ein. Die Armut des Landes im 15. und auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts schränkte

die Betätigungsmöglichkeiten der Kunstkräfte ein. Eine Abwanderung der Maler ist zu beobachten, die dem Rheinland, den Hansestädten und den reichen flandrischen Orten zugute kam.

Belehrend ist die vergleichende Betrachtung der Buchproduktion. Im Süden blühte die Buchmalerei, namentlich in Brügge und Gent. Die in höfischen Bedürfnissen wurzelnde Passion für das geschriebene und kostbar gemalte Buch, wie auch für die Tapisserie und die Goldschmiedekunst wird in Holland weniger spürbar. Die im Norden entstandenen Miniaturen* erreichen nicht jene Verfeinerung, durch die sich Flanderns Buchminiaturen auszeichnen. Dieser Gegensatz ist um so bedeutsamer, wie ja die niederländische Tafelmalerei mit der Buchmalerei in stilgesetzlicher Gemeinschaft erblühte.

In Holland entwickelte sich der Buchdruck** früh, fast so früh und kräftig wie in Deutschland. Wenn Haarlem berechtigte Ansprüche auf den Ruhm erhebt, an der Erfindung des Buchdrucks teilgenommen zu haben, wenn die ältesten und besten »Blockbücher« hier entstanden sind, wenn Haarlem, Gouda, Delft und Schiedam seit 1470 bedeutende Druckstätten wurden, so regt sich in dieser Betriebsamkeit demokratische, volkstümliche, germanische Kultur. Die Überlieferung wirkte im Norden mit schwächerem Druck als im Süden — mindestens auf Formensprache und Sehweise. Wenn jede Gestaltung einerseits aus Naturbeobachtung schöpft, andererseits durch einen Zwang geleitet wird, der aus Schule, Tradition, Gewohnheit und gesehener Kunstform herstammt, so waren die

---

* Vgl. A. W. Byvanck, G. J. Hoogewerff, Noordnederlandsche Miniaturen in Handschriften der 14e, 15e en 16e eeuven, 's-Gravenhage, Nijhoff (seit 1922).

** Vgl. M. J. Schretlen, Dutch and Flemish woodcuts of the XV. century, London, Benn, 1925.

Männer im Norden eher frei und auf sich selbst angewiesen als die im Süden.

Mit Erwartungen treten wir vor die Reste der altholländischen Tafelmalerei, und die Vorurteile schlagen um so üppiger aus, wie Kontrolle durch Studium erhaltener Monumente nur in beschränktem Maße möglich wird. Haben doch die Bilderstürme im 16. Jahrhundert fast die gesamte holländische Kirchenkunst vernichtet.

Im Werke Diericks, namentlich in den Schöpfungen seiner Löwener Spätzeit, dürfen wir nicht erwarten, holländisches Wesen rein und ohne Beimischung zu erfassen.

Der Sakramentsaltar besteht aus einer Mitteltafel mit dem Abendmahle Christi, die niemals der Löwener Peterskirche entfremdet worden ist, ferner aus vier Bildern, die innen auf den Flügeln, je zwei übereinander, stehen. Diese Flügelbilder, deren Außenseiten vermutlich Malerei trugen, von der nichts erhalten ist, waren je zu zweien in die Sammlung Boisserée und die Sammlung Bettendorf nach Aachen gelangt, dann in die Münchener Pinakothek und die Berliner Gemäldegalerie. Der Machtspruch des Versailler Vertrages brachte die Seitenteile zurück nach Löwen, vereinigte sie wiederum mit der Mitteltafel. Die Berliner Stücke, der Prophet Elias in der Wüste und das Passahfest, sind gut erhalten, ebenso gut wie das weniger häufig gefirnißte, deshalb dumpfere und trockenere Mittelstück; die Münchener Tafeln, Melchisedek und Abraham sowie die Mannalese, sind stark geputzt, stellenweise verputzt und wie so viele Bilder der Boisserée-Sammlung durch falsche Lasuren »verschönt«. Nimmt man als wahrscheinlich an, daß der eine Flügel in den Besitz der Boisserée, der andere in den Bettendorfs gekommen war, so müssen die beiden Berliner Bilder über- 18 T. XXIV —XXVIII

einander angeordnet gewesen sein, und zwar auf der linken Seite, was durch die perspektivische Konstruktion im Passahfest entschieden wird. Sieht man von der Wahrscheinlichkeit ab, daß die beiden Berliner Tafeln von ein und demselben Flügel stammen, so wird wahrscheinlich als kompositionell gefällig und am ehesten befriedigend eine Aufstellung von dieser Art:

Abraham und Melchisedek		Mannalese
	Abendmahl Christi	
Passahfest		Elias in der Wüste

Der Horizont in dem Elias-Bilde liegt etwas tiefer als in den beiden landschaftlichen Darstellungen, die vermutungsweise als Gegenstücke in die obere Reihe gesetzt sind.

Der Altar bietet eine inhaltreiche Vorstellung von der Kunst des Meisters, der um 1464, als er an dieses Werk ging, ob um 1400 oder etwas später geboren, jedenfalls im Vollbesitze seiner Kräfte, sichere Selbständigkeit bei gefestigtem Ansehen erlangt hatte und mit gesteigertem Eifer jede Sorgfalt an diesen Auftrag wandte, der nicht von einem Fürsten ausging, nicht von einem einzelnen Bürger, sondern von einer frommen Genossenschaft. Bouts arbeitete für die Gemeinde, als deren Glied er sich fühlte, oder doch für einen Teil dieser Gemeinde.

Gerade als dieses Altarbild begonnen wurde, starb Rogier van der Weyden. Anders veranlagt als Rogier, von anderer Herkunft, hatte sich Bouts über den gleichaltrigen Rivalen in manchem Betracht

erhoben, neben dem sich durchzusetzen und zu behaupten seine erste Aufgabe in der neuen Heimat gewesen war.

Da die Mitteltafel doppelt so hoch ist wie jedes der Seitenbilder, war die Harmonie des Ganzen dadurch bedroht, daß die Figuren der Mitte mit vergleichsweise riesigen Verhältnissen die seitlichen Gestalten bedrängten und zu puppenhafter Kleinheit herabdrückten. Diese Disharmonie der Verhältnisse hat der Meister aber gemildert, indem er den Abendmahlstisch ein wenig in die Tiefe rückte, vorn — unten — einen ziemlich hohen Streifen leer ließ und nur durch ein reiches Fliesenmuster belebte.

Das Bildganze, namentlich das Abendmahl, überrascht mit räumlicher Illusion, mit konsequent beobachteter Beleuchtung. Der Innenraum ist linearperspektivisch, genau aus der Mitte, richtig konstruiert mit den Nebengemächern und den Ausblicken durch Türen und Fenster. Die Menschen stehen und sitzen in dem Saal, umschlossen von den fünf rechtwinklig gefügten Mauern, in natürlichen Größenverhältnissen zu der lichten, klar gegliederten Halle. Durch die Realität der Örtlichkeit wird die Natürlichkeit des Vorgangs gesteigert. Wir stellen uns vor, wie diese Männer durch diese Türen diese Halle betreten, wie sie ihre Plätze an diesem Tisch eingenommen haben — nach der Ordnung. Der Figurengruppe ist jedoch trotz der Natürlichkeit der räumlichen Umstände und der Lichtverhältnisse symbolische Starrheit verliehen. In der Mittelachse Christus in Halbfigur jenseits des Tisches, etwas größer als die übrigen Männer und allein von allen in reiner Vorderansicht, herrschend ohne Gewalt. Die Apostel in Seitenansicht oder halbseitlich der herausgehobenen Hauptfigur zugewandt. Die Stäbe der Kaminfüllung, die sich am Scheitel Christi kreuzen, die große runde Metallschale in der Mittelachse auf dem Tische vor

Christus, das rahmende Gehänge des Tafeltuches weiter unten betonen die mit scheuem Abstand und feierlicher Leere in das Zentrum des ganzen Altarwerks gerückte Hauptfigur. Die hieratisch starre Symmetrie lockert sich den Seiten zu. Die beiden Apostel diesseits der Tafel sind mit seitlich gewandten Köpfen untergeordnet. Mit allen Mitteln der Komposition, auch der Beleuchtung und Farbenwahl, ist die geistige Rangordnung gewahrt. Das kirchlich-zeremonielle Beieinander dramatisch zu steigern, war nicht dieses Meisters Aufgabe. Bouts dachte nicht so entschieden an eine Begebenheit im Leben des Heilands, an die Wende seines Geschickes, an seinen Abschied von den Jüngern, wie vielmehr an die Einsetzung des Sakraments, in der die christliche Lehre den Sinn des letzten Abendmahls erblickte. Christus wendet sich mit gottesdienstlichem Gestus nicht an seine Tischgenossen, sondern an eine größere Gemeinde, und die Apostel sind weniger von Abschiedsschmerz ergriffen als nach Gesichtsausdruck und Handbewegung von Andacht erfüllt und Repräsentanten der größeren Gemeinde. Einige porträthafte Nebenfiguren sind angefügt, bescheiden zugeordnet, seelisch an dem Vorgang nicht anders teilnehmend wie die Apostel, und Judas ist nicht in Verstocktheit oder Reue als Fremdling aus dieser Gemeinde scharf herausgehoben, sondern durch Verdunkelung halb ausgeschaltet.

Die porträtartigen Nebenfiguren, nämlich der bartlose Mann, der mit gefalteten Händen nahe bei Christus, hinter Petrus steht, der rechts im Nebenraum bei der Kredenz weilende ältere Mann mit hoher Kappe, endlich die beiden jungen Leute, die im Rahmen des offenen Klappfensters sichtbar werden, durchbrechen das symmetrische Gefüge und sind dadurch als nicht zugehörig, als geduldete Eindringlinge abgesondert, als Aufwärter eingeschmuggelt.

Der Mann hinter Petrus, der sich am meisten vorgewagt hat, muß wohl ein Vertreter der Genossenschaft sein, die das Altarwerk bestellt hat, vielleicht ein Löwener Bürger, der sich um die Aufbringung der Geldmittel zu dieser Stiftung in besonders hohem Grade verdient gemacht hatte. Der Mann rechts ist seit langer Zeit als der Maler betrachtet, für ein Selbstbildnis genommen worden. Eine Vergleichung dieses Kopfes mit dem vermeintlichen Bouts-Bildnis, das wir in einem Kupferstich aus der Zeit um 1570 in den bekannten von der Witwe Hieronymus Cocks herausgegebenen Folge der Malerporträts besitzen, widerspricht nicht der an sich befriedigenden Annahme. Die jungen Männer sind vermutlich Gehilfen des Malers, Lehrlinge, vielleicht seine beiden Söhne*. Steif und befangen ist die scheu sich regende Teilnahme der Apostel ausgedrückt, Zwiesprache und vielfach gestuftes Verhalten zu dem Wort und der Aktion des Heilands. Die dramatischen Motive bewegen mit schwachen Wellen ein Meer gefühlvoller Hingegebenheit, und das individuelle Selbstbewußtsein der Gäste wird niedergehalten im Banne des hohen Augenblicks.

Die Figuren sind schmalschultrig und mager, die Arme an den Leibern gefesselt. Die Apostel typisch, geflissentlich nach Barttracht und Haarfarbe voneinander unterschieden, aber nach Geistesart und Seelenstimmung einer Familie, einer Gemeinschaft angehörig.

Die vier Darstellungen auf der Innenseite der Flügel sind dem Alten Testament entnommen, Speisungen und Bewirtungen, die nach mittelalterlicher Betrachtungsweise als Vorstufen, als Verkündigungen mit Christi Abendmahl und der Einsetzung des Sakramentes in Verbindung gebracht wurden, und zwar das Passahfest der Juden, Elias in der Wüste, dem ein Engel Wegzehrung bringt,

* S. oben S. 16.

Abraham, der den Melchisedek begrüßt und mit Speisen empfängt, endlich die Mannalese. Die ikonographische Überlieferung zwang und band den Meister in bezug auf diese Szenen nicht so fest wie bei Gestaltung des Evangelienberichts. Seine persönliche Erzählungsweise wird in höherem Grade vernehmbar. Der Wunsch, merkwürdige zeitlich und örtlich ferne Begebenheiten zu veranschaulichen, läßt ihn reiche, bunte Kleider wählen. Der spitze Judenhut und der orientalische Turban, sowie das schwarze, krause und gelockte Haar und der starke Bartwuchs werden zu Mitteln einer Historienmalerei.

Das Passahfest mit den aufbruchbereiten, steif am Tische stehenden Juden ist von Gefaßtheit und geduldigem Gehorsam erfüllt. Ritus, in Gläubigkeit geübt. Ohne Hast, ganz bei der Sache, greifen die Männer und Frauen nach Speise und Trank. Stärkere Bewegung fordern die Mannalese und die Melchisedek-Darstellung. Die Hauptfiguren knien einander zugewandt. Kompositionen im Dreieck, mit ruhig stehenden Figuren an den Seiten. In der Mannalese und dem Elias-Bild wirken Landschaft und Licht tönend mit. Nicht nur, daß die fremdartig gebirgigen Formationen ausführlich geschildert sind: die Massen stehen in geschlossener abendlicher Dunkelheit, farbig durchleuchtet gegen den hellen Himmel und erwirken eine schwere, mit Wundern trächtige Stimmung.

33 T. XLII —XLV Wir vergleichen die beiden Gerechtigkeitstafeln in der Brüsseler Galerie mit dem Abendmahlsaltar und stoßen dabei auf beträchtliche Schwierigkeiten. Das ungewöhnlich große Format, Figuren in der Größe des Lebens: schon darin lag ein Zwang, der den Meister aus seiner Bahn warf. Die Ausführung ist vergleichsweise flüchtig und lieblos. Schwer abzugrenzen ist, wieweit Unfertigkeit, nachträglicher Eingriff von fremder Hand oder Verputzung an dem un-

befriedigenden Eindrucke Schuld tragen. Bouts führte diese Tafeln in hohem Alter aus, vielleicht von Todeskrankheit bedroht, wahrscheinlich, daß er Gehilfen zur Mitarbeit heranzog. Die eine Tafel war der Urkunde nach* bei seinem Tode beinahe fertig, also nicht ganz fertig, ohne Zweifel die Henkerszene. Der abgetrennte Kopf des zu Unrecht beschuldigten Grafen wird der treuen Gattin übergeben. In diesem Bilde fallen einige Teile durch Roheit und Plumpheit auf, namentlich die unglückliche Gestalt des linken stehenden Mannes, aber auch der verhüllt am Boden liegende Leib des Grafen. Der Henker sowie das Gewand der knienden Gräfin sind nach dem Tode des Meisters von ungeschickter Hand hinzugefügt und vermutlich später als störend und unbefriedigend übermalt worden. In dem anderen Bilde kniet die Gräfin vor Kaiser Otto, in der einen Hand das Haupt ihres Gatten, in der anderen einen glühenden Eisenstab und zeugt für die Unschuld des hingerichteten Grafen — mit dem Erfolge, daß die böse Kaiserin, die Anstifterin des falschen Urteils, verbrannt wird, wie man im Hintergrunde sieht. Diese Tafel ist vergleichsweise gut erhalten und sicherlich diejenige, die Bouts vor seinem Tode vollendet hat. Eine linienperspektivisch vollkommen konstruierte Halle, mit reichgemustertem Fußboden, die Figuren in die Tiefe geschoben. Der Kaiser etwas schwächlich rechts auf dem Thron, sechs Höflinge mit porträtmäßigen Köpfen, je zwei steif beieinander, schlanke, storchbeinige Gestalten. Im Wesentlichen des Ausdrucks, der Modellierung, der Beleuchtung, der Formensprache wird die Aussage des Abendmahlaltars bestätigt, aber ein Mehr an Freiheit, ein Weniger an Genauigkeit und Konzentriertheit bleiben und verlangen, erklärt zu werden. Das ungewöhnlich große Format, das einige Leere mit sich bringt, ein

* S. oben S. 11.

Reifen des Malers im hohen Alter: all das berücksichtigt, sind immer noch einige Züge befremdlich. Jene Sprödigkeit und Verschlossenheit, die dem seelischen Ausdruck des Löwener Meisters eigen sind, scheinen überwunden zu sein. Die eher ergreifende als rührende, pathetische Figur der vor dem Kaiser knienden Gräfin geht über das Erwartete hinaus, und zwar in einer bestimmten Richtung. Sie erinnert einigermaßen an Hugo van der Goes. Nun war Hugo van der Goes 1475 seit mehreren Jahren in Gent tätig und ein fertiger, höchst angesehener Meister. Eine denkwürdige Urkunde unterrichtet uns, daß er nach Löwen gerufen wurde zu sachkundiger Begutachtung, zur Abschätzung des von Bouts halbfertig hinterlassenen Werkes, also der Gerechtigkeitstafeln, daß er die Summe bestimmte, die den Erben Diericks auszuzahlen wäre. Ferner: ein Triptychon, das Bouts für einen Brügger Bürger ausführte, zeigt Stifterfiguren, die nach übereinstimmendem Urteil von Hugo van der Goes herrühren. Offenbar wurde um 1475 der GenterMeister als der würdige Nachfolger des Löweners empfunden. Dürfen wir glauben, daß er eine Zeit lang Schüler, Werkstattgenosse Diericks gewesen sei? Findet solche Annahme Bestätigung in seiner Kunstübung? Ohne diese Fragen an dieser Stelle zu beantworten, weise ich auf zwei Möglichkeiten hin, die den Stil der Gerechtigkeitsbilder erklären würden. Trat Bouts mit dem jüngeren Meister in persönliche Beziehung, war Hugo in seinem Atelier, so mag die Anregung, die von der Kühnheit des Schülers ausging, den Stil des Lehrers gelockert und befreit haben. Vielleicht aber arbeitete um 1475 irgend jemand als Gehilfe im Atelier des Löweners, der als Generationsgenosse Hugos den Bouts-Stil über seine Grenzen hinaustrieb. Hugo van der Goes müßte vor 1468 in Diericks Werkstatt tätig gewesen sein, wenn er überhaupt dort gewesen ist.

Der Flügelaltar mit dem Martyrium des hl. Hippolytus in St. Sauveur 29
zu Brügge ist eine Stiftung des Brügger Bürgers Hippolyte de Berthoz und seiner Gattin Elisabeth de Kleverwyck. Der Donator und die Donatrix sind kniend auf dem linken Flügel innen dargestellt. Im Mittelfelde das Martyrium: der Leib des Heiligen wird von vier Pferden, die in den vier Himmelsrichtungen auseinandergetrieben werden, zerrissen. Rechts eine Gruppe von Männern, fünf stehende, ein knieender. Außen auf den Flügeln grau in grau die hl. Hippolytus und Elisabeth, sowie die Wappen des Stifters und seiner Gattin.

Rein stilkritisch beurteilt, ist dieser Flügelaltar eine Schöpfung Diericks, von den Stifterfiguren abgesehen, die von Hugo van der Goes eingefügt sind. Diese Bildnisse gehen mit dem Grad individueller Durchbildung und seelischer Belebung über Bouts hinaus. Das Fleisch kühl, weißlich, wie im Portinari-Altar des Genter Meisters. Zur Erklärung dieser Zusammenarbeit lassen sich zwei Hypothesen entwickeln. De Berthoz bestellte den Altar in Löwen, beauftragte aber den Genter Maler, die Bildnisse einzusetzen, weil er Gelegenheit fand, sich von ihm in Brügge porträtieren zu lassen. Hugo mag nach Brügge gekommen sein, um den dort ansässigen Tommaso Portinari zu malen. Oder — die zweite Annahme — Bouts starb, ehe er den Altar vollendet hatte, der Stifter mußte den fehlenden Bildnisflügel von einem anderen Meister ausführen lassen und wandte sich an Hugo van der Goes. Wie dem auch sei, in beiden Fällen hat Bouts diesen Altar gegen Ende seines Lebens ausgeführt, nur mit dem Unterschiede, daß in dem einen Falle das Datum um 1475 feststeht, im anderen Falle zwischen 1468 und 1475 schwankt. Jene leere Größe der Form und Ausdruckskraft, die den sicherlich um 1475 enstandenen Gerechtigkeitsbildern eigen sind, fehlen dem

Brügger Altare. Die Proportionen der Figuren sind minder hoch als in den Löwener Stadthausbildern. Der Stil ist eher zierlich, etwas lasch und erweicht, verglichen mit dem des Abendmahlsaltars. Nimmt man das Abweichende, Vorgeschrittene, das in den Stadthaustafeln überrascht, für den letzten Aufschwung Diericks, der sich im Alter der Ausdrucksmittel einer neuen Generation bemächtigt hätte, so ist der Hippolytus-Altar um 1472 anzusetzen, also zwischen den Sakramentsaltar und die Gerechtigkeitsbilder. Molanus* spricht von zwei Altären in der Peterskirche. Der zweite
8 T. XIII, XIV ist das Triptychon mit dem Martyrium des hl. Erasmus und mit den Heiligen Bernhard und Hieronymus auf den Flügeln. Offensichtlich von derselben Hand wie der Abendmahlsaltar, bedarf das Werk keiner »Beglaubigung«. Vergleichbar ist es zumal mit dem Hippolytus-Altar in Brügge, weil die Maße hier wie dort ungefähr dieselben sind, und das Thema hier wie dort eine boshaft-fürchterliche Exekution ist. Bouts erzählt wieder mit peinlicher Sachlichkeit nicht von Grausamkeit, von Schmerz, von Widerstand, sondern von richterlichem Gleichmut und von Dulden. Nicht leidenschaftliche Bewegtheit macht das Widerliche ertragbar, sondern das nackt und deutlich, nüchtern wie auf dem Operationstisch Gezeigte ist bei aller Natürlichkeit so übernatürlich gelassen, steif symmetrisch, pedantisch sauber, daß es wie im Mysterienspiel als ein »lebendes Bild« symbolhaft wirkt.

Die Komposition zieht Straffheit und Ruhe aus der Richtungsgleichheit kerzengrader Glieder. Im Marterinstrument der Winde verlaufen die Horizontal- und Vertikallinien genau parallel den Bildrändern. Die regungslosen oder schwach bewegten Standfiguren, luftumflossen, verklärt, edel und monumental, sind an sich von

* S. oben S. 15.

einem Bildhauer erschaffen, aber von einem Maler in natürlichem Zusammenhange mit der Umgebung gesehen.

Die Ausführung ist sorgfältiger und präziser als im Hippolytus-Altar. Die Formensprache neigt zu Knappheit und Steilheit, die Modellierung erreicht mit kräftigen Schatten einen hohen Grad von Illusion. Die Gruppe der vier Männer in der Mitte überrascht mit kubischer und räumlicher Realität. Man kann diese Komposition, aus der geometrische Formen wie Hilfslinien hervortreten, ungeschickt, ja ärmlich nennen, man kann in dieser kahlen Geradlinigkeit die reine Seele des Malers gerührt spüren, wird aber sicherlich durch das Malwerk, durch die Farbe, die Nähe und Ferne voneinander unterscheidet, gesättigte Fülle den lichtsperrenden Leibern, milden Schimmer der landschaftlichen Weite verleiht, dafür gewonnen, diese absurde Marterszene als eine der reichsten Gaben des Löwener Meisters dankbar anzunehmen.

Etwas früher, aber nicht wesentlich früher als der Abendmahlsaltar ist, wie ich glaube, der Erasmus-Altar entstanden.

Mit Fug bewundert — vielleicht mehr als irgendein anderes Werk des Meisters — wird der Flügelaltar, der in die Münchener Pinakothek aus der Boisserée-Sammlung mit dem pretenziösen Namen »Die Perle von Brabant« gekommen ist. In der Mitte die Anbetung der Könige, rechts der hl. Christoph, links der Täufer und außen, grau in grau, die Heiligen Katharina und Barbara. Alles von gleichmäßiger Vollendung und durchaus »eigenhändig«. Der unverantwortliche Irrtum, mit dem dieses Triptychon von dem »Werke« Diericks abgetrennt worden ist, dürfte überwunden sein. Gegenstand und Maßstab — die Figuren sind erheblich kleiner als im Abendmahlsaltar — kamen dem Meister entgegen, lagen seiner Auffassung und seiner Formensprache bequem. Auf enger Bild- 24 T. XXXIII, XXXIV

fläche komponiert er mit ungewohnter Leichtigkeit. Die Gruppe im Mittelbilde mit ihrem welligen Auf und Ab drückt den Zug der Könige, den Aufmarsch nach Alter und Rang glücklich aus. Zierlich und schmuckhaft wie Goldschmiedewerk, mit gesammelter Kraft, in blühender Lokalfarbigkeit, steht dieser Altar auf derselben Stufe wie der Hippolytus-Altar und kann nicht erheblich früher entstanden sein.

Den Boisserée ist diese Erwerbung in Mecheln geglückt, wo das Bild sich in der Hauskapelle der Familie Snoy befunden haben soll. In einem Reisejournal von 1654, dessen Kenntnis ich einer Mitteilung des Herrn A. Bredius verdanke, besaß damals der Bürgermeister von Mecheln Tsestich dieses Triptychon aus altem Familienbesitz unter dem Namen »Memling«. Erzherzog Leopold Wilhelm hatte 5000 Gulden dafür geboten, ein anderer Liebhaber 9000 Gulden. Die besten Gaben des Löwener Meisters, sein Sinn für Raum, seine Lust an quellender Farbe, sein Gefühl für landschaftliche Stimmung und für das Kleinleben der Natur entfalten sich in diesem glücklichen Werk unbehindert. Die beglänzte, gekräuselte Wasserfläche in dem Christoph-Flügel, die dunklen Felsmassen, die gegen den leuchtenden, farbig bewölkten Himmel stehen, die Pflanzen, der Wasserquell, das Getier am Boden, die Schnecke im Mittelbilde, deren Schleimspur verfolgt ist, alles dies ist freudig beobachtet im Zusammenhange mit der knappen Adrettheit und dem milden Ernste der Figuren.

30, 31, T. XXXIX, XL

Wir wissen, daß Bouts für das Stadthaus zu Löwen gleichzeitig mit den Gerechtigkeitsbildern ein Jüngstes Gericht auszuführen hatte und daß er mit dieser Arbeit fertig wurde. Nun besitzen wir die Seitenflügel eines Jüngsten Gerichtes in zwei Tafeln des Louvre und des Museums in Lille. Falls wir diese Bilder, in bezug auf

deren Autor kein Zweifel herrscht, identifizieren mit dem urkundlich erwähnten Werke, so gewinnen wir ein fest datiertes Monument. Eine Urkunde bezeichnet das Jüngste Gericht im Rathaus als ein kleines Stück. Allzu klein dürfte das Bild in der Ratskammer freilich nicht gewesen sein, wohl nur verhältnismäßig klein neben den Gerechtigkeitsbildern. Der Flügel in Lille ist 69 cm breit. Demnach wäre das Triptychon bei geschlossenen Türen mehr als 140, bei geöffneten mehr als 280 cm breit gewesen bei einer Höhe von 115 cm. Die Bezeichnung ein »clein stuck« paßt also nicht recht. Nun sind die Maße des Jüngsten Gerichtes in den Annalen von Löwen angegeben mit sechs Fuß gegen vier in der Breite. Rechnen wir den Fuß zu 26 cm, so wäre der Altar 156 cm hoch, 104 cm breit gewesen. Vielleicht hat der Annalist Breite und Höhe miteinander verwechselt und bei geschlossenen Flügeln gemessen. Nur so und dann auch nur einigermaßen stimmt die Maßangabe zu den Tafeln in Paris und Lille. Die Stilaussage bereitet der Identifizierung keine Schwierigkeit, da der »Weg zum Himmel« in Lille und der »Sturz der Verdammten« in Paris offenbar zu den reifen Werken des Meisters gehören.

Der Himmel mit naiver Kühnheit komponiert: die Hauptfigur in der Mitte, der Engel völlig in Rückenansicht mit schönfarbigen Flügeln, die dem Brokatgewand entwachsen, sechs Männer und Frauen, fast alle in Seitenansicht, schreitend auf dicht begrüntem Wiesenplan. Der Zug bewegt sich der Tiefe zu. Das Ziel ist der Brunnen des Heils. Die Konzeption ging von der räumlichen Distanz aus. Die Hölle — im Louvre — ist als Felsenschacht veranschaulicht, in den die nackten Leiber, hell vor den dunklen, zackig emporragenden Steinmassen, mit den Köpfen voran hereinstürzen. Zur Bewältigung der Kompositionsaufgabe, gnädiger Verhüllung des

Schreckens, zur Gliederung der wüsten Masse herabstoßender und aus dem Steinbecken emporragender Leiber ist das Helldunkel mit erstaunlicher Folgerichtigkeit ausgebildet.

Die Vorstellung, die wir aus dem Abendmahlsaltare geschöpft haben, wird durch mehrere Bilder bestätigt, die dem Meister richtig und unter allseitiger Zustimmung gegeben worden sind, wie die Madonna zwischen Petrus und Paulus in der Londoner National Gallery. Nicht nur bestätigt, sondern auch ergänzt und erweitert wird die Vorstellung dagegen durch ein im Prado zu Madrid bewahrtes Werk, durch jene vier gleich großen Tafeln, die unter dem Namen »Petrus Christus« katalogisiert, mehr als eine Taufe über sich ergehen lassen mußten. Diese bewunderswerten Gemälde, die eingehende Prüfung verdienen, stehen für sich. Gerade diese Stilweise ist nirgends sonst wieder zu finden. Ein großer Meister ist der Autor. Ich bin davon überzeugt, daß Dirck Bouts der Autor ist. Nur fürchte ich in diesem Falle mit dem Hinweis auf »Evidenz« nicht durchzuschlüpfen.

21 T. XXXI

1 T. I–IV

Dargestellt sind die Heimsuchung, die Verkündigung Mariae, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Jede Szene ist gerahmt durch einen gemalten steinfarbigen Torbogen, mit Bildwerk in der tief eingezogenen Laibung. Das ist die Bildform, die um 1435 in Rogiers Atelier aufkam, die wir aus dem Miraflores-Altar kennen. Bouts bediente sich dieser Form, von den Prado-Tafeln abgesehen, im Altare zu Granada, und Petrus Christus hat in einem bisher unbekannten Bild einmal zu diesem Mittel gegriffen, das rahmende Abschließung und inhaltliche Bereicherung gleichzeitig bot. Die Aufnahme dieser Kompositionsweise, die, wenn nicht von Rogier erfunden, jedenfalls seiner Gestaltungsabsicht höchst willkommen war, gehört einer bestimmten Zeit an, ist als ein Merkmal

Rogierscher Herrschaft aufzufassen. Der Granada-Altar ist unter 2a
Diericks anerkannten Schöpfungen diejenige, die, auch abgesehen von dem gemalten Bildwerk, in der Figurenkomposition und der dramatischen Ausdrucksweise, sogar in der Landschaft Anregung von Rogier her am deutlichsten erkennen läßt.

Ehe daß ich die vier Tafeln im Prado, die, wie ich glaube, zur Entwicklungsgeschichte den Schlüssel bieten, zum Sprechen bringe, stelle ich ihren Erhaltungszustand fest, was stets geschehen sollte und leider fast nie geschieht. Die Verkündigung ist in gutem Zustand, abgesehen von dem weißen Gewande des Engels. Die Heimsuchung ist in weiten Flächen überarbeitet: das rote Kleid der Elisabeth, zum größeren Teile das blaue der Maria, die Landschaft, der Erdboden mit neuer Farbe bedeckt, gut erhalten hier nur der Kopf der Maria und die Hand der Elisabeth. In der Geburt Christi hat der »Restaurator« den Kopf des Kindes sowie die Bodenfläche verdorben. Die Anbetung der Könige ist beinahe unberührt geblieben.

Der auf die konservierten Teile gerichtete Blick genießt jene innige und andächtige Naturbeobachtung, die im Vereine mit edler Empfindung die still wirkende Kraft des Löwener Meisters ausmacht. So kenntnisreich detaillierte, frei im Raume lebende, folgerichtig beleuchtete Hände wie die des ältesten Königs in der Anbetung sind nach Jan van Eyck und vor van der Goes sonst nicht geschaffen worden.

Folgende Eigenschaften stechen hervor: die Proportionen der Figuren niedrig, die Hände kleiner und knochiger als sonst in den Bildern Diericks. Die klar entwickelte Räumlichkeit, die konsequente Lichtführung, die kräftige Modellierung, die Lichtlinien der Reflexe, die Stofflichkeit des Haars, der Seide, des Brokats,

des Pelzes: alles entscheidet für Bouts, der freilich in seinen beglaubigten, spät entstandenen Werken diesen Grad von Beseelung, diese Intensität nicht wieder erreicht.

2 T.V,VI Mit dem Altar in Granada, von dem eine genaue Wiederholung in Valencia bewahrt wird, stehen die Prado-Tafeln durch die gemalte, steinernes Bildwerk vortäuschende Umrahmung in engem Zusammenhange. Die Auswahl der Szenen für den Portalschmuck, die Einfügung der Skulpturen in die Kehle der Laibung, die Medaillons in den Zwickeln mit grotesken Kämpfern: hier wie dort, übereinstimmend auch in den Zügen, in denen Bouts von Rogier abweicht. Rogier spannt die Hauptfiguren in eine Bildschicht mit dem Torbogen, Bouts entwickelt sie hinter dem Torbogen. Im Granada-Altar hat man leicht des Löweners Gestaltungsweise erkannt, obwohl gerade hier die Aufgabe den Meister zwang, sich an Rogiers Vorbild zu halten. Die Kreuzabnahme der Mitteltafel ist in den Bewegungsmotiven, den Beziehungen der Figuren zueinander ganz und gar in Rogiers Geist komponiert — mit allen Gestalten in einer Raumschicht, mit gesteigerter Aktion und heftigem Schmerzausdruck. Sogar die Typen, zumal der Johannes, nähern sich dem Vorbild. Sieht man aber von der Streckung und Dramatisierung ab, die in diesem besonderen Falle der Wunsch, es Rogier gleichzutun, mit sich brachte, so fügen sich die Prado-Tafeln mit dem Granada-Altar zusammen und vertreten für unsere beschränkte Kenntnis die erste Phase der Bouts-Kunst. Freilich muß ich gestehen, den Flügelaltar in Valencia und den in Granada niemals eingehend unter bequemen Bedingungen studiert zu haben. Ich bin hauptsächlich auf unzureichende Abbildungen, was diese Altäre betrifft, angewiesen. Auf dem schmalen linken Flügel Christus am Kreuz mit den gedrängten Gruppen der Trauernden und der Soldaten, in der Mitte

die Abnahme vom Kreuz, rechts die Auferstehung Christi. Vergleichung nach zwei Seiten hin wird fruchtbar. Wir können vergleichend auf Rogiers Gestaltungen blicken, an die sich der Meister des Granada-Altars in mehreren Motiven anschließt, und vermögen auch ein typisches Werk Diericks aus der Zeit um 1470, nämlich die Auferstehung Christi in der Münchener Pinakothek mit dem in der Komposition verwandten rechten Flügel des Granada-Altares zu konfrontieren. Bouts hält träge und treu an dem überlieferten Kompositionstypus fest. Die scharfe Prüfung irgendeines Teils im Granada-Altar läßt die persönliche, von Rogier unabhängige Naturbeobachtung des Löwener Meisters erkennen. Nehmen wir z. B. das emporgewehte Stück des weißen Tuches im Mittelbilde. Gebauscht, vom Wind gebläht, verwickelt und verschlungen, flattert der Stoff in der Luft, indem die Grenzlinien, die Faltentiefen, das Vorn und Hinten ausdrücken, die Leinwand aus der Tiefe quillt, sich im Raume dreht und rollt. 20 T. XXIX

Die Beziehungen zwischen Rogier und Bouts sind eng, sind so offensichtlich, daß der Schluß auf ein Schulverhältnis dem Kunsthistoriker in den Schoß fällt. Stets im Ansprung zu solcher Folgerung, findet der Geschichtsschreiber in diesem Falle Beweisgründe in Fülle. Mit der Annahme, Bouts sei um 1430 oder 1440 Lehrknabe oder Geselle in der Brüsseler Werkstatt gewesen, verträgt sich aber schlecht die Vorstellung von zeitweiliger Wirksamkeit Diericks in Haarlem. Man müßte denn kombinieren, Bouts sei in seiner Jugend nach Brüssel in die Lehre, dann zurück in seine Heimat, schließlich nach Löwen gezogen. Ich halte die Annahme eines Schulverhältnisses zwischen Bouts und Rogier nicht für die einzige Erklärungsmöglichkeit im Angesicht der Erscheinungen. Man kann sich ausmalen, daß der aus Holland nach Löwen übergesiedelte

Maler nicht umhin konnte, die hier gültigen Formen zu verwenden, daß er dem Banne verfiel, ohne im eigentlichen Sinne Schüler oder Werkstattgenosse Rogiers zu werden.

4 T.VIII Die Klage unter dem Kreuz, im Louvre, mit dem todesstarr schräg auf dem Schoße der Mutter liegenden Leib, offenbar in Abwandlung eines Rogier-Motivs gestaltet, zeigt wiederum jene Abstumpfung des Dramatischen, jene Ausweitung des Räumlichen, jenes Mitklingen der Landschaft, also persönliche Eigenschaften Diericks. Der knabenhaft unschuldige Johannes ganz wie im Abendmahlsaltar. Magdalena für sich, etwas in die Tiefe geschoben, so daß der reliefhafte Figurenverband gelöst erscheint. Die knochige Form der Hände sowie der bewegte Umriß des Christusleibes deuten auf vergleichsweise frühe Entstehung.

3 T.VII Schwierig ist die zeitliche Einordnung der Grablegung in der Londoner National Gallery. Die ungewöhnliche Technik des in Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildes erschwert eingehende Vergleichungen. Ziemlich früh, also früher als der Abendmahlsaltar, ist die reliefartig gestaltete Komposition sicherlich entstanden. Auffällig enge Zusammenhänge mit dem Granada-Triptychon sind nicht zu übersehen. Die weinende Frau, die sich mit dem Kopfschleier die Augen trocknet, dort in der Kreuzigung, ähnlich hier, alle die schmerzerfüllten Frauenköpfe dort wie hier. Andererseits ist die Form ruhiger, glatter und einfacher geworden, hat sich von der knittrigen Vielspältigkeit der Frühwerke entfernt.

Setzen wir — ganz hypothetisch — die vier Prado-Tafeln ins Jahr 1445, so könnte der Granada-Altar 1450, die Grablegung um 1455, die Beweinung im Louvre um 1460 entstanden sein.

Alle übrigen mit Recht als Schöpfungen Diericks betrachteten Werke sind leicht der reifen Periode anzugliedern auf Grund offen-

sichtlicher Verwandtschaft, sei es mit dem Abendmahlsaltar, sei es mit der »Perle von Brabant«.

Die Tafel der Leuchtenberg-Galerie, jetzt im Besitz des Prinzen Rupprecht von Bayern, darf zeitlich keineswegs weit abgerückt werden von dem Abendmahlsaltare. Bewegten Figuren gegenüber zäh konservativ und erfindungsträge, gibt Bouts dem am Flußufer wandelnden Christus genau dieselbe Beinstellung wie dem aus dem Grabe steigenden Heiland. Das Örtliche ist dagegen sinnreich und mit Lust ausgebildet. Ein schmaler Flußlauf, der in Windungen aus dem Gebirge kommt, in starker Aufsicht, teilt das Bildganze. Am einen Ufer Christus in Gedanken, feierlich, ungerührt von der Andacht, die ihm vom anderen Ufer zugewandt wird. Der Täufer zeigt auf die nahe, aber unnahbare Erscheinung, die der Stifter kniend verehrt. Der Klang dieser Vision fließt ebensowohl aus der milden Reinheit der Köpfe, den spröden und knappen Bewegungen wie aus dem sprießenden, quellenden Leben des Landes. Nur auf den Flügeln des Münchener Triptychons schlägt der fromme Jubel über die bunte Pracht des Erdkleides noch höher. 22 T. XXXII

Die Werke, die wir für die späten halten, sind verschieden voneinander. Mit dem zierlichen Münchener Triptychon scheinen die leeren Gerechtigkeitsbilder kaum vereinbar zu sein. Allein hier, wie so oft, darf nicht vergessen werden, wie stark Format und Maßstab stilbildend mitwirken. Die seelische Verfassung des Malers wird dadurch bestimmt, daß er mit spitzen Fingern säuberlich auf eng begrenzter Fläche arbeitet oder daß ihm weite Dimensionen Auge, Hand und Gefühl strecken und antreiben. Jeder Maler verfügt über eine gewisse Formenkenntnis. Je nach dem gegebenen Format, dem geforderten Maßstab erweist sich sein Wissen, das

annähernd konstant bleibt, als ausreichend, überreichlich oder unzureichend. Gleichzeitige Schöpfungen eines Meisters können kleingliedrige Fülle, können ungefüllte Größe offenbaren. Jedem Maler ist ein gewisser Maßstab gemäß und bequem, nämlich derjenige, der wie ein passendes Gefäß das Quantum seiner Erfahrung und Beobachtung aufnimmt.

In dem Wunsche, Diericks Weg zu erkennen, stellen wir unser Auge auf das Landschaftliche ein, weil wir erwarten dürfen, dort am ehesten organische Entfaltung zu finden, wo der Meister produktiv und selbständig seine Anlage auswirkte. Nicht nur die landschaftlichen Motive, die Disposition der landschaftlichen Glieder, sondern auch und mehr das Verhältnis der Landschaft zu den Figuren und die Bedeutung, die das Landschaftliche nach Form und Farbe im Bildbau beansprucht, sind zu prüfen. Vergleichsweise trocken, sachlich, als geographischer Bericht, mit hellen Weiten dehnen sich die Hintergründe im Granada-Triptychon. Mehr und mehr steigert sich der lyrisch tönende Klang des Landes, das duftige Verschimmern der Ferne wird veranschaulicht, der Erdboden als farbig dunkele Masse zusammengehalten, nimmt als gleichberechtigtes Element mit den Figuren an der Erzählung teil.

DIERICKS BILDNISSE UND MADONNEN IN HALBFIGUR

DIE Bildnisse einerseits mit den Madonnen in Halbfigur andererseits bei prüfender Betrachtung zusammenzufassen, haben wir mehr als einen Grund. Oftmals waren Madonnen und Bildnisse zu Diptychen oder Triptychen vereinigt. Aber auch, soweit Verbundenheit von solcher Art nicht bestand, bleibt die Gestaltungsaufgabe in dieser Gattung ähnlich derjenigen in jener Gattung, weil der Ausschnitt der Menschenfigur bis zur Brust oder zum Gürtel, damit das Größenverhältnis der Figur zur Bildfläche, dem Maler und dem Betrachter hier und dort denselben Standpunkt anweist. Sowohl das Bildnis wie die Halbfigur der Madonna, der Beter und der Gegenstand seiner Andacht, forderten von dem Meister Vertiefung in das Menschlich-Seelische. Freilich hier Beobachtung des individuellen Einzelfalles, dort Ausprägung des Ideals. Im Ergebnis ist die Kluft minder breit, als zu erwarten steht. Dirk Bouts fügt im Streben nach Natürlichkeit bei relativ großem Maßstabe dem Wunschbild individuelle Züge ein und bleibt andererseits im Porträt dem Typischen nah, einmal weil die Formengewohnheit ihre gleichmachende Wirkung ausübt, und dann weil Gesinnung und Gefühlsweise als das Gemeinsame alle Köpfe durchdringen.

Der Meister fügt Bildnisfiguren in seine Kompositionen ein, sei es, daß seine Gönner gern als Mitwirkende im heiligen Schauspiel auftraten, sei es, daß er den Wechsel von Typischem und Indivi-

duellem als Reichtum empfand und die Illusion des Ganzen durch porträthafte Köpfe zu steigern wünschte. Wie leer wären die Gerechtigkeitsbilder ohne die Bildnisse. Indem nun der Meister in späteren Jahren, unbefriedigt von der Typik, namentlich im größeren Maßstabe, das Porträthafte, also das dem Naturmodell Entnommene mit dem überlieferten Typenbestande zu vereinigen suchte, näherte er die beiden Gestaltungsweisen einander in dem Grade, daß die Frage: Porträt oder nicht — in manchen Fällen schwer zu beantworten ist. Diese Sätze gelten nicht nur in bezug auf Dirk Bouts, vielmehr in dieser oder jener Weise für alle niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts. Das Bildnis, das Beobachtung der einmalig besonderen Form gestattete und forderte, ist den niederländischen Meistern Quelle der Kraft, Mittel der Bereicherung, Schule und ein Halt, ohne den sich niemand ungestraft an größere Bilddimensionen wagt. Wenn im 16. Jahrhundert einige Maler sonst gar nichts mehr bedeuten und immer noch gute Porträtmaler sind, so spürt man die tiefe heimliche Hinneigung der Niederländer zur Bildnisgestaltung allzeitig. Das frühe Hervorbrechen dieser Neigung aber, das jene Untermischung der Kompositionen mit Bildnisköpfen um 1470 zeitigte, ist eine spezifisch holländische Regung. Keimhaft entfaltet sich in solchen Gestaltungen das Gruppenporträt, das Doelenstück, das eine holländische Besonderheit wurde. Bouts war seiner Anlage nach vor der gegebenen individuellen Erscheinung aufnahmefähig und insofern zur Porträtieraufgabe gerüstet. Freilich besitzen wir von ihm nicht mehr als zwei oder drei Bildnisse in Einzeltafeln, doch ergänzen Stifterporträts in Andachtsbildern unsere Anschauung, und seine Kompositionen, besonders die Gerechtigkeitsbilder, sind voll von bildnishaften Köpfen. Die Neigung zum Porträt äußert sich ent-

schieden genug, wenngleich die Umstände den Löwener Stadtmaler nicht so häufig wie Jan van Eyck, Rogier oder Memling mit fürstlichen Herren und begüterten Bürgern in Verbindung brachten. In dem Bilde der Londoner National Gallery mit dem Datum 1462, 12 T. XIX
das ehemals als ein Selbstbildnis Memlings betrachtet, mit einem Legendenkranz umflochten worden war, hat die Kennerschaft früh die Hand Diericks erkannt. Wirklich enthält dieses Porträt wie ein Schulbeispiel die Eigenschaften dieses Meisters in Zeichnung, Färbung und Auffassung. Ein räumlich klar veranschaulichtes Zimmer, starke, aber keineswegs harte Gegensätze von Hell und Dunkel. Durch das Fenster blickt man auf das Land hinaus. Damit ist vermutlich das älteste Beispiel einer Kompositionsweise gegeben, ein namentlich von Memling gepflegter Bildtypus geschaffen. Der Maler scheint sich der Kühnheit des Schrittes, der Fruchtbarkeit des Einfalls bewußt gewesen zu sein, als er — ausnahmsweise — die Jahreszahl anbrachte, wie wenn er sich die Ehre der Priorität hätte sichern wollen. Der Dargestellte ist nicht isoliert, sondern als Erdenbewohner, mit einem Stück seiner Umwelt geschildert — zugunsten der Natürlichkeit und eines Beziehungsreichtums, der optisch als Formenreichtum wirkt. Die Färbung warm harmonisch, mit dem ins Braune spielenden Fleisch und dem rötlich-violetten Gewande. Nicht festes Email, sondern eine schimmernde, bewegte Oberfläche. Der Hintergrund bietet mannigfache Zutat, ohne doch den Kopf zu beeinträchtigen. Von links nach rechts: zuerst der Ausblick, licht, mit grünem Buschwerk und blauer Ferne, dann die helleren und dunkleren Streifen der Mauer, des Fensterladens, endlich die helle Wand, durch die eingemeißelte Jahreszahl sowie durch Schlagschatten belebt. Die von Luft umgebene Halbfigur steht folgerichtig beleuchtet im Raume. Die

helle, verkürzte Hälfte des Antlitzes hebt sich rein und klar von dem hier dunkeln Grunde ab, die beschattete andere Seite mit der hohen Kappe und dem Haar dunkel von dem dort hellen Grunde. Die Hände fleischig, ruhend, Organe des Tastens, nicht des Greifens. Der Kopf durchseelt, dem Johannestyp genähert, verrät die geduldige, versonnene Seele des Malers. Der dunkel leuchtende Blick unbestimmt aufwärts gerichtet, beinahe himmelnd.

Wie Jan van Eyck im Gegensatze zu Rogier seine Porträtköpfe zu beleuchten pflegte mit dem Schatten auf der unverkürzten Gesichtshälfte, so ist Bouts in diesem Falle verfahren. Das Antlitz ist sehnsüchtig dem Lichte zugewandt.

32 T. XLI Das zweite Männerporträt, das als ein Werk Diericks ebenso unangreifbar ist wie die Tafel in London und auch nicht angegriffen worden ist, nämlich die aus der Oppenheim-Sammlung mit der Altman-Sammlung in das Metropolitan Museum von New York gelangte Tafel hat neutralen, dunkel-blauen Grund, von dem Kopf, Brust und Hände sich hell abheben. Auf der verkürzten Gesichtshälfte, die im Schatten liegt, sorgen Reflexe für einige Aufhellung. Die hohe violette Kappe gibt dem an sich schon steil gebauten Kopf harte Steifigkeit bei sehr gerader, fast rückwärts gelehnter Haltung. Die Binnenform, namentlich auf der Stirn und zwischen Nase und Mund, ist eingehend durchgebildet mit Gefühl für die Stofflichkeit des Fleisches, das durchblutet, gebräunt, reif und gesund erscheint. Die geraden Falten, die von der Nasenwurzel schräg abwärts laufen, verstärken jene fast mathematische Aufzeigung des Formgerüstes, die der Meister bei größerem Maßstabe liebt. Der Mann betet mit aneinandergelegten Händen, die mit den Fingerspitzen über den Bildrand emporstoßen. Obwohl vermutlich die Hälfte eines Diptychons, dessen andere Hälfte eine Madonnentafel war, ist die Tafel

erfüllt von einer vergleichsweise kühlen und zurückhaltenden Gefühlsweise. Das vollkommen erhaltene Bild gehört zu den spätesten Schöpfungen des Meisters.

Ein drittes Einzelbildnis, das ich dem Meister zuschreibe, befand 10 T. XVII
sich oder befindet sich in der Warneck-Sammlung zu Paris. Ich habe es auf der Ausstellung des Goldenen Vließes zu Brügge 1907 kennengelernt, wo es unter der Bezeichnung »attribué à van Eyck« zu sehen war. Auf neutralem Grunde von mittlerer Helligkeit hebt sich der Kopf hell mit der unverkürzten Gesichtshälfte, dunkel mit der verkürzten ab. Für Bouts entscheiden: der Reichtum der Binnenform, die Helldunkelwirkung, das Spiel der Reflexe, die steile Haltung, die Form des Ohres, das wohlgebildet, gut verkürzt am Kopfe liegt, die Stellung der Pupille. Der Kopf ist höchst individuell, fast im Geiste Jan van Eycks durchgebildet. Ich möchte an relativ frühe Entstehung glauben, wofür auch der Haarschnitt, mit der Rasur an der Schläfe zu sprechen scheint.

Von den Stifterbildnissen ist dasjenige in der Tafel aus der Leuchtenberg-Sammlung, die sich jetzt im Besitz des Prinzen Rupprecht von Bayern befindet, von vornehmer Anmut. Diese Tafel mag um 1468 entstanden sein, etwas später als das Bild mit Christus bei Simon, das mit der Thiem-Sammlung in das Berliner Kaiser-Friedrich- 16
Museum gekommen ist. Dort ist ein Karthäusermönch als der T. XXIII
Stifter eingefügt.

Halbfiguren der Madonna im Bouts-Stil sind nicht so zahlreich wie solche im Rogier-Stil. Eine »petite Notre Dame fait de la main de Dierick« wird im Inventare der Kunstschätze Margarethas von Österreichs erwähnt*. Aus dem vorhandenen Bestand halte ich vier Bilder für »echt«, das heißt für Arbeiten von des Meisters Hand,

* Delaborde, Ducs de Bourgogne S. 29.

14 T. XXI
9 T. XVI
15 T. XXII
11 T. XVIII

nämlich diejenige in der Londoner National Gallery — aus der Salting-Sammlung —, die auf neutral dunklem Grund in der Carrand-Sammlung des Bargello in Florenz, die im Staedel-Institut zu Frankfurt, sowie die Tafel, die kürzlich aus der römischen Stroganoff-Sammlung in den New Yorker Kunsthandel gelangt ist.

Die Madonnen in Frankfurt und New York sind in der Komposition miteinander verwandt, schließen sich beide mit einiger Freiheit an den in der Werkstatt Rogiers vielfach verwendeten Typus an. Das Kind schräg liegend, in den Händen der Mutter, die Brust der Mutter bloß, umrahmt von dem herabfließenden weißen Kopfschleier.

Die kleinen Andachtstafeln bieten die deutlichste Vorstellung von dem Frauenideal des Meisters, dessen Empfindungsweise sich bei der einfachen und idyllischen Aufgabe rein und glücklich ausprägt. Immer hegt und hält Maria mütterlich mit beiden Händen, mit warmen und weichen Händen ihr Kind.

Die makellos erhaltene Salting-Madonna ähnelt im Verhältnis der Halbfigur zum Hintergrunde dem Männerporträt in derselben Galerie und zeichnet sich wie jenes Bildnis aus durch den Reichtum und die logische Natürlichkeit des Bildganzen, durch eine den räumlichen Zusammenhang erfassende Vernunft. Maria sichtbar bis zum Gürtel, im Rahmen einer klar veranschaulichten Maueröffnung, auf deren rampenartiger Fensterplatte das Kind sitzt. Die Rückwand des Zimmers mit Brokatstoff bekleidet. Durch ein Fenster in dieser Rückwand blickt man ins Land. Stubenstimmung, gehoben durch den Gegensatz von Drinnen und Draußen. Das Haar der Madonna oben dünn und glattanliegend, so daß die Schädellinie hervortritt, an den Schläfen kräftiger, wellig herabfließend. Die Stirn breit, an den Seiten hoch aufbuchtend und leicht bucklig.

Der Scheitel betont, wie die Achse des Kopfes auch in der geraden Nasenlinie und dem Kanale zwischen Nase und Mund markiert ist. Die Augen in schmalem Spalt geöffnet. Schwache Nasenflügel, ein voller Mund, die weit und rund geschwungene Wangenlinie erbauen den Kopf, der durch Lichtspiel und Reflexe einen belebten Eindruck hervorruft. Der feste Knochenbau weich in das Helldunkel eingebettet.

Die Mischung von Hart und Weich in einem gealterten Frauenkopf, dem durch Grübchen, Lichtlinien, Aufhellungen bei ernstem und gespanntem Ausdruck Wärme und Menschlichkeit verliehen ist, tritt noch deutlicher in der Stroganoff-Madonna hervor. Charakteristisch ist der festgeschlossene, etwas vorgedrückte Mund: die Unterlippe hell herausgerundet, die Oberlippe dünn, dazwischen eine dunkele Linie, die sich in der Mitte abwärts senkt und spitzt. Die Beachtung des Lichtes ist namentlich in der Frankfurter Madonna weit getrieben — bis zur Auflösung der Form. Der Kopf des Kindes ist hier in Licht gebadet. Diese Tafel, etwa gleichzeitig entstanden mit der Salting-Madonna, scheint jünger zu sein als die herbere Stroganoff-Madonna und die steifere Madonna im Bargello, von der es eine genaue, annähernd gleichwertige Replik in der Davis-Sammlung (jetzt im Metropolitan Museum zu New York) gibt.

Die älteste unter diesen Madonnen scheint die in Florenz zu sein. Die Stroganoff-Tafel mag um 1460, die Salting-Madonna um 1465, die in Frankfurt noch ein wenig später entstanden sein.

Die Berliner Madonna, deren Kind spielend mit zwei Fingern die große Zehe des emporgezogenen Fußes wie mit einer Kneifzange faßt, geht sicherlich auf Bouts zurück. Die Durchführung erscheint sorgfältig, steht aber nicht ganz auf der Höhe, die der Meister in

93
T. LXXVII

den vier vorangestellten Madonnentafeln erreicht. Es gibt grobe Kopien von dieser Komposition, z. B. im Louvre. Möglicherweise ist auch das beste bisher bekannt gewordene Exemplar der Komposition, nämlich die Tafel in Berlin, eine Werkstattkopie. Hier ist die Landschaft mit dem Netz gerader Linien nicht im Fensterausschnitt sichtbar, vielmehr unmittelbar der Halbfigur als Hintergrund angefügt. Der Mittelgrund bereitet einige Verlegenheit; organische Verbindung der Figur und der Landschaft, die übrigens etwas trocken und stimmungslos ist, mangelt.

92
T. LXXVI

Eine andere Lösung, einen neuen Kompositionsgedanken, der ohne Zweifel Eigentum Diericks ist, bietet eine Madonna in Halbfigur, die im Museum zu Antwerpen bei kaum zureichender Qualität in Auffassung und Formensprache alle Eigenschaften unseres Meisters zeigt. Hier steigt im Mittelgrunde hinter der Figur eine Laubwand auf, die in halber Höhe des Madonnenkopfes wellig dunkel gegen den hellen Himmel profiliert ist.

Das Kind in seiner besonderen Körperlichkeit, seinem Ausdruck, seiner Bewegung ist jedesmal unbefangen erfaßt. Die eckigen, etwas krummen und verbogenen Beine, das unbeholfene Sitzen, die täppische Bewegung der Hände, das Ausspreizen und Zusammenziehen der Finger, der ernste oder heitere, stets vage Blick: eine Mannigfaltigkeit glücklicher Motive ist damit der Madonnenschilderung gewonnen.

DIE PERSÖNLICHKEIT DIERICKS

»CLARUIT inventor in describendo rure« sagt Molanus der Chronist zum Ruhme Diericks und weiter sagt er nichts. Als den »Erfinder«, den Bahnbrecher, der als der Erste das Land dargestellt hätte, empfand man im 16. Jahrhundert diesen Maler. Bouts hat keine eigentlichen Landschaftsbilder gemalt. Quantitativ tritt das Land in seinen Altarbildern nicht wesentlich stärker hervor als in denjenigen anderer Maler seiner Zeit. Dennoch empfand man richtig, fühlte den persönlichen Gestaltungswillen, wenn man diesen Meister als den Beobachter des Landes pries. Nur muß der Begriff des Landschaftsmalers weit gefaßt, müssen alle Folgerungen gezogen werden aus der Neigung, die seinen Standpunkt und seinen Beobachtungsgegenstand bestimmte. Bouts ernährte sich als Maler von Altarbildern, hatte Aufträge auszuführen. Niemand bestellte bei ihm Landschaftsbilder. Er hatte einen hl. Christoph oder eine Anbetung der Könige zu liefern, und wenn er trotzdem, vom Wege abbiegend, das Land darstellte, so muß das Bedürfnis dazu als übermächtiger Antrieb gewertet werden.

Der Menschenleib und der Raum, in dem der Menschenleib sich bewegt, werden in einem wahrgenommen. Jedoch kann der Menschenleib das Primäre sein, kann der Raum bei der Bildkonzeption den Vorrang haben. Da der Maler des 15. Jahrhunderts vom kirchlichen Thema ausgeht, waren die heiligen Figuren zunächst in seiner Phantasie wirksam, und die Figuren schufen sich den Raum.

Indem der Menschenleib einen gewissen Teil des dreidimensionalen Raumes einnimmt und füllt, fordert er den Raum, von dem ein Teil mit ihm entsteht. Und indem er mit allseitiger Bewegungsfähigkeit Raum über die eigenen Grenzen hinaus zum Leben braucht, wächst die Illusion des Örtlichen mit der Herrschaft über den sich bewegenden Körper. Jede Aktion der Glieder, jede Beugung, Neigung, Verkürzung, Überschneidung steigert diese Illusion. Das Bildganze in umgekehrter Richtung aufbauend, geht der Maler vom landschaftlichen oder architektonischen Raum aus, erwirkt die Illusion der Tiefe unabhängig von den Figuren, die dann ihr Maß kubischer Fülle als Bewohner des in der Phantasie waltenden Raumes empfangen. Nennt man den Maler, dessen Konzeption diesen Weg einschlägt, einen Landschaftsmaler, so war Dirk Bouts ein Landschaftsmaler.

Die Freude am Baum, am Berg, an der Blume war mit Gefühlserregung verbunden, mit lyrischer Schwingung in teilnehmendem Glück oder in schwermütiger Sehnsucht. Der Wunsch, das Wunderbare auszudrücken, flüchtete sich zu den landschaftlichen Formen, da der Instinkt daran verzweifelte, das geheimnisvoll Unfaßbare in den nahen, vertrauten, begrenzten Menschenleibern darzustellen. In räumlicher Unendlichkeit ahnte man das Göttliche.

Bouts beschreibt nicht das Land, gibt mehr als geographischen Bericht, beobachtet nicht nur die Verjüngung der Dinge je nach ihrem Entferntsein vom Auge, sondern er empfindet auch das Pathos der Abstände, die Stimmung des Landschaftlichen im Wechsel der Lokalfarben je nach dem Ort und dem Verhältnis zur Lichtquelle. Die durchsichtig blauen Fernen, das blühende Grün in der Nähe, die durchleuchtete Dunkelheit der gegen den hellen Himmel stehenden, zwischen dem Licht und dem Auge aufsteigenden

Felsmassen: die Farbe läßt den Tiefenraum, den sie erschaffen hilft, tönen. Als Landschaftsmaler wurde Bouts Kolorist und als Kolorist Beobachter der Landschaft.

Der Tiefenraum ist an sich ein leeres Nichts und dem Auge nur faßbar in Form und Farbe der darin befindlichen Dinge. Durch Abweichung von der Lokalform und der Lokalfarbe sagt die beobachtete Form und Farbe über den Ort der Dinge und über das Verhältnis der Dinge zum Licht aus. Demzufolge ist eine Verfeinerung, eine gesteigerte Empfindlichkeit des Auges mit dem Streben nach Tiefenillusion in Wechselwirkung verbunden.

Die Figuren Diericks wirken vollrund, umgreifbar, sie empfangen Licht und sperren es ab, sie werfen Schatten. Dadurch helfen sie den Raum zu erschaffen, nicht aber durch den Aktionsfluß oder die Aktionsenergie ihrer Glieder.

Eine behutsame Malweise, die für Reinheit der Pigmente Sorge trägt, befähigt den Meister, jede Beobachtung in bezug auf die durch Ort, Lichtumstände und Materie bestimmte Farbigkeit zu verwirklichen. Die umfangende Fülle beruht auf der Mannigfaltigkeit, der Leuchtkraft und der Harmonie des Kolorits. Wie ein Goldschmied mit Edelsteinen komponiert, stellt Bouts gesättigte Farben zusammen, in deren Tiefe das Auge mit Lust taucht. Diese Rubine und Smaragde funkeln und blitzen nicht mit geschliffenen Kanten, glühen eher sanft gewölbt mit reinen Grenzen. Die positiven Lokalfarben wetteifern mit dem Helldunkel.

Die kräftige Beschattung, die der vollständigen Modellierung dient, wird durch Reflexe belebt. Namentlich im hellen Gewandstoffe folgt einem mitteldunkeln streifigen Kernschatten eine Lichtbahn und dann der tiefe Schlagschatten. Die Reflexe tragen nicht wenig dazu bei, die kubische Illusion zu steigern.

Bouts wählt die Lokalfarben der warmen Seite. Sein vielfach variiertes Fleisch spielt ins Bräunliche. Sein Rot ist zumeist Scharlach oder Lack.

Die Dinge sind nicht angestrichen, sondern bestehen aus farbiger Materie, so oder anders beschaffener Materie, aus Stein, Fleisch, Seide, Wolle, Metall, Glas, Haar, je der besonderen Art nach voneinander unterschieden, wie diese Stoffe das Licht empfangen. Der Farbenauftrag wechselt, paßt sich der Stoffbezeichnung an, ist übrigens auch von Format und Figurenmaßstab abhängig. Zumeist von starkem, emailhaftem Körper, wird die Farbe zuweilen tuschig aufgetragen, um den Ton und Farbenreichtum rauher, verbrauchter, in mannigfaltiger Weise vom Licht überspielter Materie auszudrücken.

Wie entschieden die Menschen infolge der feinfühligen Beobachtung des Lichts und der Farbe, abgesehen von der linearperspektivischen Kenntnis, vor- und hintereinander, im Raume stehen, und die Luftschichten zwischen ihnen sich allseitig ausdehnen, sie selbst, diese schmalschultrigen Gestalten mit den großen Köpfen, sind vollkommen in würdiger Ruhe, aber linkisch und gebunden in der Bewegung.

Mit gezierter Steifigkeit schreiten die Männer, dunkel, mit gedrehten Locken, in knapp anliegender Kleidung, in Brokat, verschlossen und passiv oder bonzenhaft-feierlich, wirken sie wie Söhne einer fremden Rasse. Ihr Blick ist dadurch bestimmt, daß die Pupille vom oberen Lid stark überschnitten wird, wobei ein sehnsüchtig-weltabgewandter Ausdruck entsteht. Wille und Teilnahme an der Außenwelt sind herabgesetzt in dem Grade, in dem ein Jeder mit sich selbst, mit seinen Gedanken und Empfindungen beschäftigt ist. Der Wunsch, mit dem Ausdrucke des Antlitzes und dem Gestus

der Hand zu erzählen, Gedanken und Gemütserregung zu äußern, ist überall spürbar. Schwerblütigkeit scheint aber erst überwunden werden zu müssen. Diese Männer und Frauen neigen die Köpfe, öffnen den Mund, heben die Hände, aber die monotone Gefühlsart, die alle Gestalten durchdringt, läßt jene der Erzählung dienenden Äußerungen undeutlich und selbst zweideutig erscheinen, soweit nicht die spezielle Absicht mit der allgemeinen Seelenstimmung zusammengeht. Rogiers im höchsten Moment erstarrte Gruppen löst Bouts im Fluß elegischer Lyrik. Die konstante, aus lauterer Gläubigkeit stammende, Gewohnheit gewordene Empfindung ist eine etwas bedrückte, etwas dumpfe, etwas müde Ergriffenheit im Heiligtume. Auf Ordnung, Maß, Rang wird bedächtig gehalten, die umfriedeten Grenzen der Stadt- und Klostermauern werden nicht überschritten. Gesetz und Pflicht werden gewahrt in biederem Gemeinsinn von einer duldenden, dem Schicksal gehorsamen Menschheit.

Die Köpfe, ob glatt oder runzelig, sind herausgewölbt, mit tief gebetteten, dunkeln Augen, mit ausdrucksvollem Mund, mit reichem Haarwuchs, dessen lockige oder wollige Struktur eingehend geschildert wird. Die ziemlich kurzen Hände sind fleischig, mit Grübchen durch Reflex und Schattenlinien eingehend ausgebildet. Im faltenreichen Antlitz verlaufen die Furchen annähernd gerade, wodurch eine kristallinische Zerlegung entsteht. Der Organismus scheint aus verschieden im Raume gerichteten und aneinanderstoßenden Flächen erbaut.

Bouts liebt Formenreichtum, spürt ihn auf in scharfsichtiger Beobachtung, verliert aber den räumlichen Zusammenhang sowie die Konsequenz einheitlicher Beleuchtung nie aus dem Auge.

Seine Linie ist, wenn nicht latent und Grenze zweier Farbflächen, in der Binnenform Schatten- oder Lichtbahn, nie zeichnerische, die Illusion aufhebende Markierung. Die Binnenform wölbt sich nach vorn, ihre Grenzen liegen in der Tiefe.

Die Aktion in der Richtung der Bildfläche hat wenig Stoßkraft, die dramatischen Beziehungen zwischen den Figuren mangeln der Energie, die Profile sind stumpf und ausdrucksschwach. Um so reicher wirkt die Binnenform der dem Beschauer ganz oder halbseitlich zugewandten Figuren. Die Bereicherung der Binnenform wird dadurch erzielt, daß der Meister die Hebungen, Senkungen der Materie in Richtung auf sein Auge erfaßt im allmählichen Wechsel von Hell und Dunkel.

Diericks Tafeln befriedigen das Auge in jedem Teile. Nicht als ob die Figurengruppen gleichmäßig die Bildfläche füllten. Vielmehr fehlen nicht Löcher, Stockungen, leere Stellen in der Figurenkomposition. Der kontinuierliche Fluß der Ton- und Farbenwerte aber erleidet nirgends eine Unterbrechung und spricht in jedem Punkte. Da das Bildganze mit Tiefenschichten unser Auge in sich hineinzieht, entsteht eine besondere Dichtigkeit der Wirkung, eine beglückende Sättigung des Auges — aus glühender, gestufter Farbigkeit.

Das Eindringen in die Raumtiefe, das liebevolle Verfolgen der Farb- und Tonstufen, das Aufspüren und andächtige Belauschen des Naturlebens im Kleinsten, das Bestreben, mit den Mitteln der Malkunst, das Feuchte, in der Ferne Blauende, das Fette und Durchleuchtete, das Saftige, Quellende wiederzugeben: all das ist Sache eines beschaulichen, nicht eines aktiven Geistes. Bouts ist mehr Beobachter als Gestalter, bescheiden in der Gruppierung der Figuren, kühn und vordringend im Räumlichen und im Helldunkel. Die heiligen

Kompositionstypen, die er übernommen hat, mildert er, indem er sie mit schwermütigem, etwas phlegmatischem Geist erfüllt, sie schönfarbig warm umhüllt und weich mit Luft umkleidet. Als Gestalter der Tradition treu, ist Bouts als Beobachter frei. Und diese Unabhängigkeit der Sehweise ist negativ damit zu erklären, daß der im Süden herrschende Druck der Bildüberlieferung im Norden minder stark wirksam war. Bouts brachte die Freiheit der Sehweise aus Holland mit, aus dem Lande, wo es wenig Steinskulptur und wenig Bildweberei gab.

Bouts hat von Rogier van der Weyden Bildgedanken übernommen. Vergegenwärtigen wir uns aber den tiefen Gegensatz zwischen Jan van Eyck und Rogier, so steht Bouts auf der Seite Jan van Eycks, mit dem ihn über den Unterschied der Generation und des Temperaments hinweg etwas verbindet, was wir am liebsten als Rassengemeinschaft deuten.

Indem Bouts jede Art des Sichtbaren, gleichviel in welchem Range der geistigen Bedeutsamkeit es steht, gleichmäßiger Teilnahme würdigt, bereitet er die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts vor, die Landschaft, das Porträt und das Stilleben.

Mit Jan van Eyck und dem Flémalle-Meister verglichen, ist Bouts ein Erbe, der vorsichtig mit seinem Besitze schaltet. Die heroische Freude am kühnen Vorstoß ist einem bürgerlich tüchtigen Schaffen in umfriedeter Enge gewichen, der blitzenden, sprühenden Frische folgt ein ruhiges Glühen.

ALBERT VAN OUWATER

WENN Dierick Bouts, der in Haarlem geborene, seine Kunst in Löwen ausbildete, so daß er mit Einschränkung und Vorbehalt als ein holländischer Maler betrachtet wird, vertritt Albert van Ouwater, der in Haarlem und anscheinend nur dort tätig war, das holländische Wesen schlechthin, soweit von holländischem Wesen in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts gesprochen werden darf. Van Mander* äußert Erstaunen darüber, daß die Tafelmalerei in Haarlem früh, nämlich zur Zeit Jan van Eycks, erblüht sei. Sein Gewährsmann war ein »ehrlicher« Mann, der Maler Albert Simonsz, dessen Erinnerungen weit zurückreichten. Dieser Simonsz versicherte ihm 1604, daß er vor 60 Jahren Schüler Jan Mostaerts gewesen sei, also 1544, Mostaert aber sei damals ungefähr 70 Jahre alt gewesen, und dieser um 1474 geborene Meister habe weder Albert van Ouwater noch Geertgen tot St. Jans gekannt. Geertgen aber war, wie van Mander zweimal vermerkt, Schüler Alberts. Er sei jung, etwa 28 Jahre alt gestorben. Geertgen muß, nach dem Stile seiner Bilder und nach den Kostümen in seinen Bildern zu urteilen, um 1490 noch gelebt haben. Stimmt die Angabe über seinen kurzen Lebenslauf, so kann er nur um 1475 Schüler Alberts gewesen sein. Demnach wäre van Ouwater ungefähr gleichaltrig mit Bouts, vielleicht jünger, keinesfalls älter. Das einzige urkundlich fest-

* Deutsche Ausgabe S. 64.

stehende Datum in bezug auf ihn meldet, daß 1467 in St. Bavo zu Haarlem ein Grab für seine Tochter geöffnet wurde.*

Van Mander beschreibt einen Altar in St. Bavo zu Haarlem, den »römischen« Altar, als ein Werk Alberts, anscheinend nicht dem Augenscheine nach. In der Mitte Petrus und Paulus. Unten am Fuße des Altars eine hübsche Landschaft mit Pilgern, von denen einige wandern, andere rasten, essen und trinken. Van Mander stellt wie ein richtiger Kunsthistoriker fest, daß in Haarlem in alter Zeit begonnen wurde mit der besten und ersten Art der Landschaftsmalerei.

In Haarlem befand sich ein Gemälde van Ouwaters, von dem van Mander eine untermalte Kopie zu sehen bekam. Nach dieser Kopie beschreibt er genau das nach Spanien verschleppte Gemälde, so genau, daß die von Bode in Genua entdeckte für das Kaiser-Friedrich-Museum erworbene Tafel**, die Auferweckung Lazari, ohne irgend welchen Zweifel mit dem Haarlemer Bild identifiziert werden konnte.

Unsere Anschauung geht ausschließlich von dieser Auferweckung Lazari aus. Die krampfhaften Bemühungen, mit diesem Werke stilkritisch andere zu verbinden, sind ziemlich erfolglos geblieben. Im wesentlichen gut erhalten, würde die Berliner Tafel, gesetzt, wir hätten van Manders Bericht nicht, als das Werk eines unbekannten in der Nähe Diericks tätigen Malers katalogisiert werden. Da nun van Ouwater Landsmann und Generationsgenosse Diericks war, wird van Manders Nachricht durch die Stilaussage bestätigt. Das Verhältnis, in dem die beiden Haarlemer zueinander standen, schärfer zu erfassen, bleibt schwierig. Von der vielleicht langen

34
T. XLVI

* Van der Willigen, Les artistes de Haarlem S. 49.

** Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXV (1890). S. 35 ff.

Laufbahn van Ouwaters kennen wir mit dem einen Bilde nur einen Punkt, ohne zu wissen, wo in seiner Laufbahn dieser Punkt liege, ob am Beginn, in der Mitte oder am Ende.

Von dem erhaltenen Monument abgesehen, dürfen wir van Manders Bemerkung, die Wirksamkeit Alberts reiche in die Periode Jan van Eycks zurück, nicht allzu ernst nehmen. Van Ouwater war um 1600 nicht gerade berühmt. Van Mander scheint den Namen nie gehört zu haben, bis daß der alte Haarlemer Maler ihm mit lokalpatriotischem Stolze die Ahnentafel aufzeichnete.

Nehmen wir an, daß Dierick Bouts die Stadt Haarlem um 1440 verlassen habe, so ist die Stilverwandtschaft zwischen ihm und dem in Haarlem noch 1470 seßhaften Meister auf drei Weisen zu erklären. Bouts war ein Schüler van Ouwaters. Bouts war der Lehrer van Ouwaters. Bouts und van Ouwater schöpften als Generationsgenossen aus ein und derselben Quelle.

Die Wahl zwischen diesen Möglichkeiten kann nur nach Vergleichung des einen Gemäldes van Ouwaters mit den Schöpfungen Diericks getroffen werden.

Die Uebereinstimmung zwischen dem Werke van Ouwaters einerseits und den Schöpfungen Diericks andererseits geht weit in einigen Punkten. Typenbestand und Kostüm, namentlich die Freude an vermeintlich orientalischen Kopfbedeckungen, zeugen für Beziehungen zwischen den beiden Meistern, wenn nicht sogar für zeitweilige Ateliergemeinschaft. Daß Bouts der Gebende war, möchte ich hauptsächlich deshalb glauben, weil er mit dem gemeinsamen Besitz freier und glücklicher schaltet als van Ouwater, über dessen Tafel eine bängliche und nüchterne Stimmung liegt. Überdies ist angespannte Bemühung zu spüren; der Maler scheint sein Bestes zu geben. Christus, Petrus und Johannes können leicht mit den

selben Persönlichkeiten in einem Bilde Diericks, nämlich in der Tafel mit Christus bei Simon, die auch im Kaiser-Friedrich-Museum hängt, verglichen werden. Alle Formen in van Ouwaters Köpfen sind klein und kleinlich, besonders die flach liegenden und stechenden Augen. Der Ausdruck ist gleichmütig. Die kurzen Hände sind gut durchgebildet, die Nasen der Juden breit. Die »schönen« Köpfe, die der Frauen und des Johannes sind durch kurze Nasen ausgezeichnet. Die nackte Figur des erweckten, auf der Grabstätte sitzenden Lazarus verrät mühsames, zur Schau gestelltes Naturstudium. Der Kapellenraum ist perspektivisch sicher gestaltet, der helle Umgang im Grund wirkungsvoll gegen den Hauptraum abgehoben. Die Figuren stehen im richtigen Größenverhältnis zu der Halle. Bei vergleichsweise tiefliegendem Horizont wirkt der Schauplatz sogar natürlicher als in Diericks Anlagen. Hingegen trifft van Ouwater nicht so wie Bouts die Geborgenheit und Heimlichkeit des Innenraums, sowie den Zusammenhang folgerichtiger Beleuchtung. In kahler Buntheit, obwohl in kühlen und keineswegs tief leuchtenden Lokalfarben, mit lederartig gelblichem und dürrem Fleisch stehen die Figuren beieinander, vor- und hintereinander. Die Färbung ist im ganzen hell, mit trübem Grün, Rot in mehreren Arten, wenig Blau, verhältnismäßig viel Gelb. Die Gewänder fallen ähnlich wie in Diericks Bildern, jedoch geht die Zeichnung bei gehäufter Fülle des Stoffes in eine gleichmäßig, pedantisch geradlinige Knitterung über, und wie den Köpfen die edle Schwermut Diericks fehlt, mangelt dem Faltenspiele die feierliche Würde. Van Mander preist den Haarlemer als einen Landschaftsmaler. Seltsam und wie dem neugierigen Kunstforscher zum Hohn hat der Meister die Grabstätte in einen Kirchenraum verlegt und uns um die Gelegenheit gebracht, seine Landschaftsdarstellung kennen zu lernen.

Im Hause des Kardinals Grimani zu Venedig wurden unter dem Namen Albert von Holland viele kleine Landschaften auf Holz gezeigt.*

Zwei Zeichnungen vermitteln, wie ich glaube, die Vorstellung von zwei Kompositionen van Ouwaters. Eine dieser Zeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett** stellt die Trauernden und die Krieger unter dem Kreuze dar. Der Zeichner, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sorglich und trocken entweder nach einem Gemälde oder nach einer Zeichnung gearbeitet hat, ließ die mittlere Hauptfigur, den Kruzifixus, aus. Links die Gruppe mit Johannes und drei Frauen, rechts drei Krieger. Nach Kompositionsweise, Typik, Faltenwurf stimmt diese Zeichnung vollkommen überein mit dem Berliner Gemälde. Und dies gilt auch für eine
T.XLVIII Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (28×40,6), die anscheinend von demselben Kopisten ausgeführt ist wie das Blatt in Dresden. Hier ist wieder die Auferweckung Lazari dargestellt. Eine Vergleichung dieser Komposition mit der des Berliner Gemäldes ergibt keinerlei kopiehafte Übereinstimmung, lehrt uns vielmehr einen zweiten Bildgedanken aus demselben Geiste kennen und bietet Bekanntes bestätigend eher Festigung als Bereicherung des Wissens. Die Figuren in zwei Gruppen, so wie unter dem Kreuze Christi. In der Mitte, vorn, zwischen den Gruppen, der aus dem Grabe steigende Lazarus. Christus in der einen Gruppe, wenig hervortretend, Petrus dagegen gelöst von den Gruppen, erregt und erregend, die Zuschauer auf das Wunder hinweisend, besonders energisch in der Berliner Zeichnung, wo er den einen Mann angepackt hat. Eine Gestalt mit Beflissenheit ganz in Rückenansicht.

* Anonimo des Morelli (engl. Ausg. S. 118).

** Woermanns Publikation der Dresdener Zeichnungen I Tf. 4, Feder in schwarz (35,5×27).

Im Hintergrund eine helle Straße mit genrehaften Figuren, auf die wir durch einen Türausschnitt in der Mitte blicken.

Das Metropolitan Museum zu New York besitzt seit kurzem einen Ausschnitt, einen Stifterkopf mit der Hand des Heiligen hinten am Schädel*. Nach Färbung, Malweise und Ausdruck bin ich geneigt, in diesem Fragment eine Arbeit van Ouwaters zu erblicken. Das Ohr ist genau so geformt wie das Ohr des hl. Petrus im Berliner Gemälde. Starrer und stechender Blick, gespannte Faltenlinien in der trockenen Haut, forcierter, seelisch leerer Ausdruck. 35 T. XLVII

Unter dem Namen van Ouwater hängt seit kurzem im Metropolitan Museum eine Madonna in Halbfigur. Die Anordnung sowie der Madonnentyp, die kräftige Beschattung des Fleisches mit den metallischen Reflexlinien erinnern an Dierick Bouts, der in der Salting-Madonna ebendiese Füllung des Grundes — Wand mit Brokat und Fensteröffnung mit Landschaft — gewählt hat. Ein Original von Bouts ist diese stellenweise etwas derb ausgeführte Tafel sicherlich nicht und ebensowenig ein Original von van Ouwater. Die Hände, das Ohr des Kindes sowie das Haar sind fremdartig. Die üppige, ungeglättete, wie knisternde Masse des Haares ist im Stoffcharakter herausgehoben, indem die einzelnen spröden Fäden auf dunklem Grunde blitzend sich kreuzen, Mit persönlichen Eigenschaften ist dieses bemerkenswerte Bild das Werk eines unbekannten Nachfolgers Diericks. 36 T. XLIX

Mit Ouwater irrtümlich in Verbindung gebracht wurde die Mannalese im Museum zu Douai. In diesem für sich stehenden, um 1460 und wahrscheinlich in Holland entstandenen merkwürdigen Bilde waltet ein Temperament, das von dem Ouwaters völlig verschieden, ein wenig an Hieronymus Bosch erinnert.

* Vgl. Weale im großen Van Eyck-Buch S. 171. Von mir schon erwähnt. (I, S. 165.)

Die Stilkritik erbringt im Falle van Ouwaters ein unbefriedigendes Ergebnis. Die Erwartungen, die van Manders Worte erwecken, werden nicht erfüllt. Übrig bleibt die Empfindung, daß ein kleiner Geist und eine enge Seele sich mit hohen und tiefen Dingen befassen, so daß wir nach der Quelle auszuschauen haben, die diesem Meister zugänglich war. Diese Quelle aber ist, soweit unsere beschränkte Kenntnis reicht, die Kunst Diericks.

Die Versuche, eine Vorstellung von holländischer Kunst auf andere Weise als durch Befragung der Ouwater-Tafel zu erlangen, sind bisher ziemlich erfolglos geblieben. Einige Tafelbilder, die nachweislich oder vermutlich hier entstanden sind, haben sich bei gelehrter Folterung Aussagen erpressen lassen, die nicht viel bedeuten.

38 Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt ein Triptychon mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes, sowie auf den Flügeln den hl. Christoph und die Gregorsmesse*.

In der Hintergrundslandschaft der Turm der Utrechter Kathedrale. Wahrscheinlich, aber nicht sicherlich, ist dieses Altarbild in Utrecht entstanden, also in derjenigen holländischen Stadt, die, für das kirchliche Leben der Mittelpunkt, als ein Ort umfangreicher Kunstproduktion zu erwarten ist. Wir wissen nichts von der Utrechter Malerei des 15. Jahrhunderts. Und eben wegen dieses Mangels hat man das eine Werk übermäßig mit Fragen gequält. Um 1460 entstanden, mit stark bewegten Figuren, versagt sich dieser Flügelaltar jeglicher Anknüpfung, hat mit Jan van Eyck oder mit Bouts nichts gemein. Seien wir ehrlich, wenn ein Turm von Münster oder von Lübeck darin bemerkt würde, könnten ebensogut oder schlecht andere kunsthistorische Kombinationen von hier ausgesponnen werden.

* Abg. bei Winkler, Jahrb. d. pr. Ksts. — S. 140.

Ähnlich steht es mit einer Tafel aus Roermond, die sich gleichfalls 39
im Rijksmuseum befindet*, mit 18 kleinen Szenen der Passion
Christi in drei Reihen übereinander. Verwandt im Stile mit dieser
Tafel ist ein Flügelaltar, der bei Muller in Amsterdam 1912 aus 40
dem Besitze Monseigneurs G. W. van Heukelem versteigert worden
ist, jetzt im Rijksmuseum bewahrt wird. Von einer derben, rück-
ständigen Provinzproduktion, die noch in die Zeit Ouwaters hinein-
gereicht haben mag, erhalten wir aus solchen Bildern eine Vor-
stellung.

Wesentlich höher steht eine Votivtafel im Utrechter Museum, die 41
der Inschrift nach zum Gedächtnis eines 1426 verstorbenen Herrn
Raes van Haemstede ausgeführt worden ist. Dem Stile nach kann
sie schwerlich vor 1460 entstanden sein, und zeigt eine Verfeinerung
der Malweise, die der früheren Generation nicht zuzutrauen ist.

* Abg. bei Winkler, a. a. O., S. 137.

ALBERT BOUTS
UND ANDERE NACHFOLGER DIERICKS

DIE Bedeutung des Löwener Meisters liegt nicht so sehr in schöpferischer Erfindung wie in Naturbeobachtung und Ausführung, nicht so sehr im übertragbaren Umriß wie vielmehr in der flächig ausgossenen unnachahmlichen Farbe. Wiederholt, kopiert, in die Weite getragen, übten seine Gestaltungen nicht jene verführende Wirkung aus wie diejenigen Rogiers.

Die Nachfolger, wesentlich auf Löwen beschränkt, schalteten mit seinem Erbe in konservativ enger Gesinnung. Indem sie das Höchste und Tiefste seiner Leistung, den elegischen Klang, die Subtilität des Malwerks, das Gefühl für Luft und Licht, nicht zu wahren vermochten, blieb eine bürgerliche Andachtskunst übrig, die in fabrikmäßigen Werkstattbetrieben eine Menge trübsinniger Ikone hervorbrachte.

Als Nachfolger Diericks sind seine beiden Söhne anzusehen, die nachweislich als Maler in Löwen tätig waren und als die Erben ihres Vaters in Zeichnungen und Kartons Vorbilder, Hilfsmittel zur Verfügung hatten, die es ihnen erleichterten, das Bedürfnis nach Andachtsbildern zu befriedigen.

Nach den von van Even* ermittelten Daten wurde der älteste Sohn, der wie sein Vater Dierick hieß, am 15. Januar 1473 mündig. Er heiratete zwischen dem 30. Januar und dem 10. Februar 1476

* Thierry Bouts . . . 1864, S. 22.

Margarete van Berlaer. Um 1450 geboren, machte er die Lehrzeit vermutlich im Atelier seines Vaters durch und zwar zu einer Zeit, als dieser Vater auf der Höhe seiner Kraft den Abendmahlsaltar ausführte. In den Löwener Urkunden wird er mehrmals als »pictor imaginum« bezeichnet. Der zweite Dierick Bouts starb in Löwen zwischen dem 28. Dezember 1490 und dem 2. Mai 1491. Von seinen fünf Kindern wurde mindestens der eine Sohn — Jan — wiederum Maler.

Albert Bouts, der zweite Sohn des großen Meisters, war 1476 noch unmündig, muß also mindestens um fünf Jahre jünger gewesen sein als sein Bruder Dierick. Vor 1480 heiratete er Maria Cocx in Löwen, nach dem Tode der ersten Gattin Elisabeth de Nausnydere. Er starb im März 1548 nach langer Tätigkeit in wirtschaftlich günstiger Lage. Der Löwener Historiker Molanus spricht von einem Altarwerke dieses Meisters, nämlich von einer Himmelfahrt Mariae im kleinen Chor der Marienkapelle. In drei Jahren habe der Maler dieses Werk, das er der Kapelle schenkte, nicht vollenden können. Im übrigen habe er multa devote gemalt bei den Augustinern und anderswo.

Mit diesem von Molanus erwähnten Werke haben van Even und Hulin* einen Flügelaltar im Museum zu Brüssel identifiziert.

Hulin hat die Identität ganz eigentlich bewiesen durch den Nachweis, daß auf dem Flügel des Brüsseler Triptychons rechts der Maler selbst, mit seiner zweiten Gattin, als Stifter dargestellt ist. Der Engel hält über dem Stifterpaar schwebend ein Wappenschild mit dem Zeichen der Malergilde, zwei gekreuzten Bolzen und einem A. Der ältere Stifter auf dem Flügel links, vermutlich ein naher Verwandter Alberts, ist nicht ermittelt. Man könnte an den

57 T. LV, LVI

* Einleitung zum Catalogue Critique der Brügger Ausstellung von 1902, S. XVIII ff.

Schwiegervater denken. Hulin vermutet, es sei Henri van der Bruggen, ein Onkel mütterlicher Seite und der Vormund Alberts. Neben ihm steht ein Diakon mit der Papstkrone in den Händen. Im landschaftlichen Grunde empfängt Thomas von einem Engel den Gürtel. Vielleicht hieß dieser Stifter Thomas. Albert sieht annähernd 40jährig aus. Danach wäre dieser Altar um 1490 entstanden.

44 Wie Hulin als der Erste bemerkt hat, besitzen wir ein zweites Bild mit einer Signatur Alberts — in der Münchener Pinakothek, die Verkündigung Mariae. Im Fenster der Rückwand hier eine Wappenscheibe mit genau denselben Zeichen wie in dem Brüsseler Altare. Ferner in diesem Fenster das Stadtwappen von Löwen und eine Hausmarke, die Hulin in nicht ganz überzeugender Art auf den Malernamen deutet. Das erste Wappen genügt vollauf als Signatur
44b T.LII des Autors. Eine gegenseitige Replik dieser Verkündigung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin enthält Wappenzeichen in der Glasscheibe, die wiederum auf Löwen, auf die Malergilde und auf des Malers Namen hinweisen. Eine andere Wiederholung befand sich
44a T.LI in der Sammlung Schweitzer in Berlin.

Die drei signierten Tafeln bieten einen sicheren Ausgangspunkt. Art und Können des Meisters werden uns deutlich sowie seine Arbeitsweise. Indem die eine Komposition, die Verkündigung, in drei Exemplaren studiert werden kann, in Repliken, die, annähernd gleichwertig, bis ins Einzelne miteinander übereinstimmen, enthüllt sich uns ein seelenlos kopierender Werkstattbetrieb. Hier, wie in vielen ähnlichen Fällen, entgleitet uns die Möglichkeit, zwischen der Meisterhand und Gehilfenleistung zu unterscheiden. Wenn Albert Bouts sich nicht davor scheute und sich daran gewöhnte, zu kopieren, so konnte er die Arbeit auch Gesellen anvertrauen,

ohne ein bemerkbares Sinken der Qualität befürchten zu müssen. Schwunglos und ohne höheren Ehrgeiz eine leistungsfähige und wirtschaftlich ertragreiche Fabrik durch Jahrzehnte leitend, nutzte er die ihm von seinem Vater überkommenen Vorlagen im Ganzen der Kompositionen, in den Bewegungsmotiven und den Kopftypen weidlich aus, so daß uns in seinem »Werk« vielfach der Wiederschein verlorener Schöpfungen des Vaters erhalten ist.

Der Brüsseler Flügelaltar ist mit seinem unruhigen Gedränge — Kopf an Kopf — in der offenbar nicht ererbten Komposition für Albert Bouts charakteristisch. Die kurzen und etwas plumpen Figuren tragen schwere Köpfe von mürrischem Ernst. Struppiger Haarwuchs, krauses Gelock, in die Stirn fallende Strähnen geben den knochigen Aposteln das Aussehen von Pilgern. Besessenheit bei geistiger Enge, hergeleitet aus der Verklärtheit Diericks, an den die Typen erinnern, drückt sich in den Zügen der Köpfe und in den Handbewegungen aus. Die Männer, wie ergraut im Kirchendienst, mit dumpf gewordenen Seelen, müde und schwerblütig. Der Wunsch nach dramatischer Lebhaftigkeit ist spürbar, durchdringt aber die schweren Leiber nicht, wie der Wunsch nach Reichtum der Form stecken bleibt in der eintönigen Abfolge dunkler Flecke. Die Hände kurz mit dicken Fingern. Die Färbung unrein, ohne den Mut zur Lokalfarbe und opak. Die Malweise dickflüssig und zäh. Der »Fortschritt«, der Zeitwandel gegen die reine Steifigkeit der früheren Generation zeigt sich deutlich genug in den bogigen, bauschigen und welligen Linien der dicken, wie gefütterten Gewandstoffe, doch mangelt die Fähigkeit, die Gestaltung im Ganzen und in allen Teilen mit neuem Geiste zu durchdringen. Die Landschaft, in der Anlage dem väterlichen Vorbild nachgebildet, entbehrt der geschlossenen Tonigkeit und ist gespickt mit Büschen,

Bäumen und Baulichkeiten. Die wolligen Stoffe sind öfters durch dichte Punktierung charakterisiert.

Die Entwicklung dieses einfachen Meisters von 1475 bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, läßt sich ziemlich einleuchtend so vorstellen: je weiter sich sein Stil von dem Stile Diericks entfernt, um so größer der zeitliche Abstand vom Tode Diericks. Diejenigen Bilder, in denen die präzise Knappheit der Form teigig erweicht ausladet, sind die jüngsten.

61, 62, 63 LVII —LX Eine Besonderheit dieser Werkstätte war die Herstellung bescheidener und kleiner, streng kirchlicher Andachtstafeln. In Diptychonform wurden vorzugsweise die Brustbilder des dornengekrönten Heilands und der trauernden Maria gefordert. Andere Typen wie der Kopf des Schmerzensmannes im Rund waren nicht weniger beliebt. Die Zahl der erhaltenen Repliken läßt auf fruchtbare Produktion schließen. Die altertümliche Herbheit in der starren Frontalität, die primitive Deutlichkeit, mit der Blut und Tränen gezeigt wurden, die Ausprägung des tiefsten Jammers befriedigte ein gewöhnliches, weitverbreitetes Bedürfnis nach Rührung. Vermutlich waren diese Erzeugnisse einer orthodoxen Kirchenkunst ein Ausfuhrartikel und gingen nach Deutschland, nach den nordischen Ländern und nach Spanien.

Wie der Meister, vom Erbe lebend, durch Verschieben und Umstellen eigentliches Kopieren zu vermeiden sucht, beobachtet man
49 deutlich, wenn man z. B. sein Abendmahl Christi im Brüsseler Museum mit der Mitteltafel des Sakramentaltars vergleicht.

Rogiers Nachwirkung dauert an. Die Beweinung Christi im städti-
54 schen Museum zu Frankfurt a. M., offenbar von Albert Bouts, ist nichts als eine Variante der in Rogiers Werkstätte herrschenden Komposition. Eine Madonna in Halbfigur, die sich im Kunsthandel

zu New York befindet, geht ebenfalls auf Rogier zurück, wie Hulin nachgewiesen hat*. Andererseits wird der Meister von den Errungenschaften der neuen Zeit berührt, wenn auch äußerlich. Die Geburt Christi in Antwerpen, die zu seinen besten Werken gehört, zeigt in den Bewegungsmotiven Anklänge an Hugo van der Goes. Einmal, nämlich in dem kreuztragenden Christus, überrascht er mit einer ungeschickten Nachahmung Hieronymus Boschs, von dem der bösartige und schadenfrohe Schächerkopf herzustammen scheint. Eine schmale Tafel mit der Kreuzigung Christi, die vor Jahren aus kölnischem Privatbesitz nach Paris gekommen ist sowie die Verklärung Christi in Cambridge gehören zu den figurenreichen, vergleichsweise selbständigen Arbeiten des Meisters.

66

46 T.LIV

50

53

48

Albert Bouts schließt seine Altartafeln oben mit Vorliebe rund oder in geschwungenem Bogen ab. Mit der zweiten Form beteiligte er sich an einer um 1500 aufkommenden Mode. Das Füllwerk schwebender Engel verwendet er reichlich.

Mit besonderen Eigenschaften hebt sich aus dem »Werke« dieses Meisters eine Tafel, die aus der Sammlung Felix in die Sammlung Comtesse de Béarn nach Paris gelangt ist. Die Erfindung, sonst nur in schwacher Kopie nachweisbar, geht vermutlich auf Dierick zurück, von dessen feierlicher Ruhe Albert sonst nie ebensoviel gewahrt hat. Gebe ich dieses Bild mit Recht dem Sohne, so muß es zu seinen früheren Leistungen gehören, und es wäre, soweit ich sehe, seine glücklichste Arbeit. Rechts Maria stehend, mit gefalteten Händen, die sie oberhalb des Schoßes an den Leib drückt, fast bis zu den Knien sichtbar, mit gesenktem Blick, in einer Säulenhalle, vor einem Brokatbehang, links kniend in Halbfigur mit aneinander-

45 T.LIII

* Burlington Magazine XLV S. 56. Das von Hulin als Arbeit Diericks publizierte Bild ist meiner Ansicht nach eine typische Leistung Alberts. Bereits erwähnt von mir (II 107 h).

gelegten Händen Joseph, der Madonna in Verehrung zugewandt. Hinter ihm zwischen den Säulen Blick auf die Landschaft. Die Durchbildung von ungewöhnlicher Sorgfalt entspricht den strengen Anforderungen, die in Diericks Atelier gestellt wurden. Einige Merkmale, namentlich die runde knupplige Zeichnung der Hände mit den ein wenig aufwärts gebogenen Fingerspitzen, sowie das gestrichelte Buschwerk im Mittelgrund der Landschaft und die vielen einzelnen Bäume in der Ferne entscheiden für Albert Bouts. Die Andachtstafeln, die zwischen 1470 und 1520 in der Universitätsstadt Löwen entstanden, sind von trübem Ernst erfüllt. Die freundliche und gnädige Figur der Madonna wird seltener gefordert als das traurige Antlitz des Schmerzensmannes.

74
T.LXIV

Nach einem Bild im Staedel-Institut zu Frankfurt benenne ich als den Meister der tiburtinischen Sibylle einen Maler, der zu Dierick Bouts im Verhältnis eines nahen Verwandten und Nachfolgers steht. Die vier Andachtstafeln, die ich als sein »Werk« zusammenfüge, lassen ihn als einen tüchtigen, der Tradition treuen Meister erkennen, der zwischen 1480 und 1495 tätig war, sei es in Löwen oder anderswo nach Schulung in dem Löwener Atelier. In Raumgestaltung, Kompositionsweise, Typik und Landschaftsschilderung geht er nicht über die Linie Diericks hinaus. Als persönliches Merkmal fällt auf: eine Charakteristik, die zum Grotesken und Geckigen neigt — geflochtener Bart, Ohrgehänge der Männer. Mehrere Figuren stehen mit vorgestrecktem Bauch und steif rückwärts geneigtem Oberkörper. Das Kostüm übertrieben modisch. Die Mägde mit dünnem Hals und kurzem Kinn, gefallsüchtig bewegt. Der Ausdruck geht nicht über ein dümmliches Staunen hinaus. Der Maler ist ein Tierfreund. Seine Landschaften, seine Höfe sind bevölkert mit Pfauen, Affen, Murmeltieren. Ein Wind-

spiel, das den Kopf wendet, kommt zweimal vor. Wo Wasser ist, sind auch Schwäne. Die himmelnde Augenstellung Diericks wird arg übertrieben.

Im Kreise der Bouts-Nachfolger wird als Hintergrund der von hohen Gebäuden eingefaßte, von Tieren bevölkerte gartenhafte Burghof mit Ausblick auf Hügellandschaft über der Mauer beliebt. Diese örtliche Disposition bevorzugt der Meister der Sibylle. Sogar die Auferweckung Lazari geht auf einem Schloßhof vor sich.

Nach dem Kostüm, im besonderen nach der Form des Schuhes sind die Bilder einigermaßen zu datieren. Während in dem Frankfurter Bild die Schuhe spitzig enden, schließen sie in den anderen drei Bildern breit und rund ab. Das Frankfurter Bild ist nicht allein dem Kostüm nach, sondern auch der Komposition nach das altertümlichste in der Gruppe, kann aber nicht vor 1480 entstanden sein. Ein weiter, leerer, heller, planer Boden, stark in Aufsicht, bildet den Hintergrund für die dunkel und hart silhouettierten Figuren. In der Mitte kniet Kaiser Augustus, dem die hinter ihm stehende Sibylle die Himmelserscheinung der Madonna zeigt.

Rechts und links Gruppen disputierender Zuschauer, dabei entschieden porträthafte Köpfe. Die wie mit der Schere ausgeschnittenen Gestalten sind durch steile, senkrechte Linien begrenzt. Das schmalere Bild mit der Auferweckung Lazari in Mexiko, das ich nur aus Abbildungen kenne, ist ähnlich, aber etwas freier komponiert, verglichen mit dem in Frankfurt. 76 T. LXVI

Die Vermählung Mariae in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia geht in einer offenen Halle vor sich. Nach hinten öffnet sich der Ausblick auf eine helle Landschaft, mit vielen Baulichkeiten, auf Szenen aus der Mariengeschichte. 75 T. LXV

77
T. LXVII

In der Landschaft der Kreuzigung, dem Bild im Pariser Privatbesitz, ist die Verlegenheit des Malers zu spüren, der daran gewöhnt, den Vordergrund als Ebene mit Mauern abzuschließen und perspektivisch zu vertiefen, die landschaftliche Ferne nicht recht mit dem bewegten Terrain vorn zu verbinden vermag.

Nach der Herauslösung des dem zweiten Sohne gehörigen Anteils und Aufstellung des Sibyllen-Meisters bleibt noch immer eine Menge Schulgut zurück, eine Fülle von Tafeln, die als Arbeiten unbekannter Schüler und Nachahmer zu betrachten sind. Mein Verzeichnis D enthält Dinge, die, nach Wert verschieden voneinander, dadurch zusammengehalten werden, daß in dieser oder jener Art ein Widerschein der Gestaltung Diericks in ihnen wahrzunehmen ist. Einige Tafeln, die ich zögernd aus dem Kreise der Originale ausgeschlossen habe, finden hier ihre Stelle. Wahrscheinlich umfaßt dieses Verzeichnis die Arbeiten des älteren Sohnes, dessen Weise zu erkennen noch nicht gelungen ist.

In jedem Falle bemühe ich mich, das Verhältnis des Kopisten, des Nachfolgers zu Dierick Bouts dem älteren genau festzustellen. Das Studium aller dieser Bilder fördert in mehr als einer Hinsicht die Kenntnis des Hauptmeisters. Nicht nur, daß seine Nachwirkung verfolgt wird, nicht nur, daß der Kreis seiner Bildgedanken durch Kompositionen, die nur in Kopien erhalten sind, vergrößert wird: die Grenze seiner Kunst wird von außen erreicht und bei Abtrennung parasitenhafter Wucherung der Umriß seines Wesens herausgelöst. Wenn wir die Nachfolger Diericks mit in Betracht ziehen, wächst die Gruppe der Tafeln, in denen die Madonna in ganzer Figur erscheint. Besäßen wir alles, was einstmals bestand, so würden wir den Hauptmeister von Löwen als den Urheber dieser Bildform erkennen. In dem zufällig erhaltenen lückenhaften Besitz bemerken

wir Hinweise auf verlorene Gestaltungen. Der Anschauung Diericks entsprach der Wunsch, die Gottesmutter in zuständlicher, behaglich häuslicher Ruhe zu zeigen. Ein Motiv, das sicherlich im Geiste Diericks gefunden wurde, ist eine Örtlichkeit, halb Hof, halb Garten, mit Tieren bevölkert, idyllisch breit ausgebildet, mit Gelegenheit, den Tiefenraum perspektivisch zu entwickeln.

JOOS VAN GENT

IN Gent entstand der Altar, in dem die gestaltende Kraft der niederländischen Tafelmalerei vor unsern Augen anbricht. Aus Mangel an erhaltenen Monumenten vermögen wir die Genter Produktion nicht in lückenlosem Zusammenhange weiter zu verfolgen. Die Spanne zwischen 1432 und 1465 bleibt leer. Danach erst treten dort wieder zwei Meister auf, die das Bedürfnis nach Anschauung sättigen, nämlich Joos van Gent und Hugo van der Goes.

Um die Mitte des Jahrhunderts herrschte die überragende Persönlichkeit von Brüssel aus. Wir werden zu zeigen haben, daß die Maler in Brüssel während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von Rogiers Erbe lebten, ohne es zu vermehren. Wir glauben zu bemerken, daß Antwerpen hauptsächlich von Brüssel her befruchtet wurde. Brügge, wo Jan van Eyck wirkte und Petrus Christus die Eyck-Tradition bis 1472 treu verwaltete, erlebte danach eine Kunstblüte, deren Bedeutung im historischen Zusammenhang überschätzt wird. Dort ist verhältnismäßig viel erhalten und zog schon früh die Aufmerksamkeit auf sich. Die Brügger Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist weder bodenständig, noch vorgeschritten, noch erfindungsreich. Löwens Produktion bleibt bis tief ins 16. Jahrhundert hinein durch Diericks Persönlichkeit bestimmt. Beschaulich und elegisch in Löwen, freundlich und festlich in Brügge, lebt sich Rogiers Bildform aus. Der durch den Haarlemer in Löwen geformte Ausdruck der Andacht gewann im Weiteren Bedeutung, insofern

Quentins gefühlsschwelgerische Kunst hier wurzelt. Zwischen 1475 und 1500 ist Löwen wenig produktiv.

Das Neue, die Errungenschaft der um 1460 jungen Generation, kam aus Gent. Freilich muß dieser Satz mit jenen Vorbehalten formuliert werden, die sich aus der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnis ergeben. Ob und bis zu welchem Grade die umgestaltende Kraft, die vornehmlich in den Schöpfungen Hugos van der Goes spürbar wird, dem Boden Gents, aus dem Keim der Genter Kunstübung entsprossen sei, läßt sich schwerlich feststellen. Wir betrachten die Stadt und versuchen ihre Geschichte Steinresten abzulesen. Trotzig und steifnackig scheint sich Gent gegen das träumerische und genießende Brügge, gegen das gelehrte, unterwürfige und orthodoxe Löwen abzuheben. Ein wenig mag jede der Städte ihren Charakter in der Malkunst ausgedrückt haben.

Joos van Gent, den die Italiener Giusto da Guanto nannten, der Jodocus hieß, nicht Justus, wie gemeinhin geglaubt wird, steht zeitlich neben Hugo van der Goes. Ihre Namen finden sich beieinander in Genter Urkunden. Giusto da Guanto che fece quella nobil' pittura della comunione al duca d'Urbino, wie Vasari und Guicciardini berichten, ist identisch mit Joos van Wassenhove, der, wie eine Genter Urkunde bestätigend aussagt, vor 1475 nach Rom gezogen war. Joos wurde 1460 Freimeister in Antwerpen* und am 6. Oktober 1464 in Gent.** Einige Jahre bleibt er in Gent tätig. Sein Name taucht öfters in Urkunden dort auf. Er ist Bürge am 13. Januar 1465, dann wieder am 5. Mai desselben Jahres, und zwar für Hugo van der Goes. Am 19. Januar 1468 wird er mit Hugo zusammen als Bürge genannt. Eine Zahlung an ihn ist 1467 gebucht

* Liggeren, T. I, S. 13.

** E. de Bussher, Recherches sur les peintres gantois . . . S. 154.

für gemalte Schilde mit dem Papstwappen, die in St. Bavo aufgehangen wurden. Nach dem 19. Januar 1468 ist sein Name in Genter Urkunden nicht mehr auffindbar. Im Laufe dieses Jahres scheint er die Heimat verlassen zu haben. Eine Urkunde von 1475* läßt uns hineinsehen in ein verwickeltes Schuldverhältnis. Die Genter Familie van der Sickel scheint dem Maler Joos van Wassenhove 20 Schillinge schuldig gewesen zu sein. Hugo van der Goes streckte die Summe dem auswandernden Maler vor. Er bewohnte 1475 ein Haus, dessen Eigentümer die Familie van der Sickel war, und jene Zahlung an Joos wird nun bei Berechnung des Hauszinses berücksichtigt. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Freundschaftsdienst, den der in Gent bleibende Maler dem auswandernden Kunstgenossen leistete.

Der vermutlich um 1430 geborene Joos wurde in Gent ein Jahr vor Hugo van der Goes Freimeister, nachdem er schon vier Jahr in Antwerpen als Meister tätig gewesen war. Am 12. Februar 1473 kommt sein Name zum ersten Male in einer Urkunde zu Urbino vor. Zwischen 1468 und 1473 mag er sich zu Rom oder anderswo in Italien aufgehalten haben. Der Fürst von Urbino Federigo da Montefeltre gewann den Niederländer für seinen Dienst, in dem Wunsche, den Palast, an dessen Ausstattung ihm viel lag, mit Gemälden in niederländischer Technik zu schmücken. Italienische Maler, wie Piero della Francesca, Giovanni Santi, vielleicht auch Melozzo da Forli standen ihm zur Verfügung. Wenn er dennoch einen Nordländer berief, so bestimmte ihn zu dieser Wahl die an italienischen Fürstenhöfen herrschende Bewunderung für die vlämische Malkunst. Die mit dem Staunen vor dem Geheimnisvollen

* Im Archiv der Michaelskirche, aufgefunden von V. van der Haaghen, s. Pet. Revue de l'art en Flandre II (1901) S. 110.

und Fremdartigen gemischte Zuneigung galt ebensowohl der strengen Genauigkeit, der durch Ölfarbe erzauberten Illusion, dem leuchtenden Email, wie der seelischen Tiefe.

Die »Kommunion«, von der Vasari spricht, ist erhalten, steht heute im Palast Federigos. Diese Altartafel, der die Vorstellung von dem Genter Meister entstammt, ist keine Stiftung des Herzogs, vielmehr im Auftrage der Corpus Domini Genossenschaft entstanden. Freilich hat Federigo als der Schirmherr der frommen Gemeinschaft an der Aufbringung der Mittel für die Altartafel teilgenommen, vielleicht auch den Maler empfohlen, um seine Kunstfertigkeit bei dieser Gelegenheit zu erproben. Jedenfalls stand er dem Unternehmen so nahe, daß sein Bildnis wie das des Donators in die Komposition eingefügt wurde. Aus den Zahlungsvermerken ergibt sich, daß Joos im Laufe des Jahres 1473 die Tafel ausgeführt hat, die anscheinend seine erste größere Leistung in der neuen Heimat gewesen ist.* 99 T. LXXXII

Zwanzig Jahre früher war Rogier in Italien gewesen. Joos trat der Kunst des Südens anders gegenüber als dieser Vorgänger. Die neue Generation, der er angehörte, war empfänglicher, beweglicher, anpassungswilliger — gelockerter Acker für die südliche Saat. Joos war bereits mehrere Jahre in Italien gewesen, als er mit der Tafel in Urbino begann. Er trachtete danach, sich einzufügen und mitzuarbeiten an den Aufgaben, die der Geschmack der Italiener stellte, strebte, den Rahmen zu füllen, der im Süden weiter als im Norden gespannt war. Wenn irgendwo, stieß er in Urbino auf die Luft und das Licht des Südens, auf das Ebenmaß südlicher Bauweise, auf die Anmut südlichen Ornaments.

* Alles Urkundliche übersichtlich bei A. de Ceuleneer, Juste de Gand, Bruxelles 1911.

Rogier importierte niederländische Kunst, Joos transplantierte sie. Im weiteren geschichtlichen Zusammenhange fesselt und reizt der Fall dieses Genters als ein Beispiel, wie ein Experiment. Neugierig betrachten wir das Ergebnis einer Mischung, eines Zusammenstoßes, die Früchte dieser Pfropfung.

Tief eingedrungen in die Stilfragen, die sich aus der Lage des entwurzelten Niederländers ergeben, ist namentlich Schmarsow*, der die genaue Kenntnis der italienischen Kunst zur Klärung des Urteils mitbrachte.

In den Maßen und dem Figurenmaßstabe wirkt das Abendmahl südlich. Schon die Größenverhältnisse erzwangen eine Denaturierung der niederländischen Zeichnung sowohl wie des Farbenauftrags. Die vlämische Technik vermochte nicht ohne Mühe so weite Flächen zu bedecken. Die gesammelte Leuchtkraft, die durch lasierendes Schichten dünnflüssiger Pigmente erzielt wurde, war mit dem Trachten nach Monumentalität schwer vereinbar. Joos mußte Opfer bringen. Mit einer Tafel von Diericks Hand verglichen, ist das Bild in Urbino leer, trübe, wie ausgelaugt. Allerdings ist der Zustand in Betracht zu ziehen. Die Oberfläche ist stark verrieben. Die harten Grenzlinien sowie die Schraffen, die namentlich in den Fleischteilen grob hervortreten, gehören zum kleineren Teile der Vorzeichnung an, die bei Verreibung der Farbenschicht sichtbar geworden ist, zum größeren Teil entstellender Retusche.

Das Rot, zumeist ein blasses Lackrot, in kleineren Flächen, namentlich in den Kappen der drei Porträtfiguren auf der rechten Seite, ein kräftigeres Zinnober, das Blau hyazinthfarbig, das Gewand Christi hellgrau, bläulich geschattet, die Engel in weißen, blau

* Ausführlich in: Justus van Gent im XXIX. Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Kgl. sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften No. VII, Leipzig, 1912.

geschatteten Kleidern. Das nachgedunkelte Grün fällt aus der lichten Harmonie heraus.

Das Abendmahl ist nicht in der üblichen Art dargestellt oder: nicht das Abendmahl ist dargestellt, nicht die feierliche Reihung der an der Gasttafel sitzenden, festlich gesellten Apostel. Der mit Speisegeräten spärlich besetzte Tisch steht im Kirchenchore, zum Altare gewandelt, nicht mit Sitzen umstellt. Alle Figuren stehen oder knien. Die fliegenden Engel steigern die allgemeine Bewegtheit. Das Wunder ist zum Symbolischen gewendet und dramatisch gestaltet. Das letzte Mahl wird als die erste Kommunion, als die Einsetzung des Sakramentes gefeiert.

Christus in der Mitte, hell herausgehoben, ausschreitend, betont durch den weißgedeckten Tisch, der hinter ihm in halber Höhe seine Gestalt kreuzt, bietet einem der knienden Jünger den Bissen in Form einer Oblate. Die Apostel neigen sich von rechts und von links, begierig, die Gabe zu empfangen. Ihre Bewegungen drücken Unterwürfigkeit und Hingegebenheit nach Bekämpfung kraftvoller Triebe aus. Der Vorgang als ein entscheidendes hohes Ereignis wird verstanden von den schwächer beteiligten Personen, die rechts stehend, in zweiter Reihe zuschauen und über den Vorgang diskutieren. Die Komposition wird im Ganzen dadurch bestimmt, daß die Hauptfigur von den ihr zugebeugten Körpern sowie von den oben schwebenden Engeln umkränzt erscheint. Links neun Apostel, rechts drei. Die Gruppe links setzt sich aus fünf Figuren zusammen, deren parallel geschwungene Leiber den dreien auf der anderen Seite symmetrisch entsprechen, dahinter vier Jünger stehend, unter ihnen zu äußerst am Rande der sich abwendende Judas und der jugendliche Johannes, der mit der Hand an der Flasche aufmerksam bereit ist, seinem Herrn dienstbar zu sein.

Die Gruppe der porträthaften Gestalten rechts, sinngemäß eingefügt und doch abgesondert, besteht aus dem Fürsten Federigo, dessen markantes Profil leicht zu erkennen ist, aus einem langbärtigen Mann in reicher orientalischer Tracht, der wie einer alttestamentlichen niederländischen Darstellung entnommen, nicht allzu porträtartig aussieht. Dieser Fremdling ist, wie einleuchtend angenommen wird, der Venezianer Caterino Zeno, der als Abgesandter seiner Vaterstadt lange Zeit bei den Persern weilte. Er hielt sich in politischer Mission nachweislich 1474 in Urbino auf. Federigo wendet sich lebhaft diesem Gaste zu, der in Kopfneigung und Geste Ergriffenheit verrät. Neben Federigo rechts zwei Begleiter, deren Köpfe einander zugewandt sind. In einer Nische, als Halbfigur, wie in einem Fensterrahmen sichtbar, zwischen dem Fürsten und seinem östlichen Gastfreund, eine Frau mit einem Kind im Arm, klein, etwas hinten. Das reichgekleidete Kind ist sicherlich der Sohn Federigos, der 1472 geborene Erbprinz, die Frau nicht etwa seine Mutter, sondern eine Pflegerin. Die Mutter war bald nach seiner Geburt gestorben.

In Komposition und Auffassung schloß sich Joos einer in Italien ausgebildeten Bildform an, dazu angeregt vielleicht durch seine Auftraggeber. Mit Wahrscheinlichkeit kann der italienische Maler namhaft gemacht werden, der ihm die Tradition in glücklicher Form übermittelte. Es ist Fra Angelico, also — denkwürdig genug — derselbe Italiener, der auf Rogier van der Weyden Eindruck gemacht hatte.* Joos war in Rom gewesen, wo der Frate im Vatikan die Capella del Sacramento ausgemalt hatte. Diese Fresken sind zugrunde gegangen. Vermutlich hat der Florentiner das Abendmahl dort ähnlich gestaltet wie Joos in Urbino. Mindestens zeigt

* Vgl. in m. Bd. II S. 99.

eines seiner erhaltenen Altarbilder in St. Marco* den Kompositionsgedanken, der die Tafel in Urbino beherrscht.

In dem florentinischen Bilde bietet Fra Angelico eine sinnvolle, bewegte und kontrastreiche Verbindung zweier Gedanken, indem er überleitet von dem Gastmahl zu der gottesdienstlichen Sakramentshandlung. Einige Apostel sitzen noch am Gasttisch, andere haben sich erhoben und knien vorn, um die Kommunion zu empfangen.

Bei Beurteilung der urbinatischen Tafel muß der Druck berücksichtigt werden, der auf den Niederländer einwirkte von dem Auftrag her, von dem Figurenmaßstab und von dem in südlicher Tradition wurzelnden Schema. In dieser Umgebung, inmitten der Marmorheiterkeit, mathematischen Klarheit und Baufestigkeit wirkt die Tafel niederländisch genug. Ihre Oberfläche sagt nicht viel aus. Der üble Zustand mahnt uns zur Vorsicht.

Die Falten mit vielen Motiven fallen in der weiten Bildfläche als kleinlich auf, als in zu kleinem Maßstabe konzipiert. Der Stoff liegt zumeist in seichten Tälern, die sich zu röhrenförmigen Höhen aufranden. Die langen Höhenzüge sind parallel oder annähernd parallel geschwungen. Bouts sieht den Stoff gebläht, Joos dagegen gemuldet und eingezogen, am Körper anliegend. Das Gewebe, das in Diericks Phantasie wollig, wie gefüttert sich bauscht, hat in des Genters Vorstellung ein seidig dünnes, zuweilen papierartiges Wesen angenommen. Bei Fülle des Stoffes, wie in den Gewändern der schwebenden Engel bildet sich knittriges, eckiges, kristallförmiges Gefältel.

Die Köpfe sind groß, in Seitenansicht hoch, schmal, oben rund, mit schwach entwickelten Hinterköpfen. Das in das Gesicht hangende,

* Abg. bei Schmarsow a. a. O. zu S. 212.

ungepflegte Haar, der kräftige Bartwuchs geben den Aposteln das etwas wüste Aussehen von Pilgern und erinnern an den Eyckschen Altar in Gent, an die Pilger und Einsiedler dort auf den Flügeln. Ein wenig strebt die Gestaltung fort von der niederländischen Individualisierung zum Allgemeinen und Typischen. Die geduckte Zerknirschtheit der Jünger mag als »fromm« in hohem Grade, als eine im Süden selten gewordene Art von Frömmigkeit empfunden worden sein. Im Schauer vor dem Ernst und der Gefühlstiefe dieser Tafel, in der dramatischen Spannung mag man die Schwächen der Konstruktion übersehen haben und mit der Schöpfung des Fremden zufrieden gewesen sein.

Solange von der Produktion des Genters nichts bekannt war außer den auf italienischem Boden entstandenen Werken, konnte durch Beobachtung nicht ermessen werden, ob, in welchem Grade und in welcher Weise sich seine Kunst in südlicher Luft gewandelt hätte bis zu dem Zeitpunkt, in dem er mit der Kommuniontafel begann. Seit einigen Jahren glauben wir ein Altarwerk zu besitzen, das Joos in Gent, also zwischen 1464 und 1468, ausgeführt hätte, nämlich das Triptychon in S. Bavo zu Gent, das an dunkler Stelle wenig studiert, erst durch Winkler* in diesen Zusammenhang gefügt worden ist.

100 Der große Flügelaltar, neuartig im Dreipaßbogen geschlossen, enthält in der Mitte die Kreuzigung Christi, auf den Flügeln Darstellungen aus der Moses-Geschichte, die typologisch auf die Heilstat bezogen wurden, nämlich links Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, rechts seine Gemeinde auf die eherne Schlange weisend. Die glückliche Bestimmung dieses offenbar zwischen 1460 und 1470 entstandenen bedeutenden Werkes wurde dadurch erleichtert,

* Zeitschrift f. b. Kst. 1916 S. 321 ff.

daß es sich in der Genter Hauptkirche als an seinem ursprünglichen Platze befindet, also so recht an der Suchstelle gefunden wurde. Die Verwandtschaft zwischen diesem Flügelaltar einerseits und der nachweislich von Joos in Urbino geschaffenen Tafel andererseits ist, ob groß oder klein, jedenfalls groß genug. Die in hohem Bogen geschwungene Brücke hält Stand. Der Abstand ist weit, aber auch als weit zu erwarten nach den uns bekannten Umständen.

In dem Genter Triptychon geht Joos den Weg Jan van Eycks mit mehr Behendigkeit als Dierick Bouts. Der Raum vertieft sich mit kulissenartig von den Seiten her vorgeschobenen Hügelwänden unter bewölktem Himmel und ist ebenso dicht wie locker bevölkert. Die Gestalten, vor- und hintereinander, verjüngen sich allmählich der Ferne zu. Der schroffe Gegensatz zwischen großen Figuren im Vordergrund und kleinen im Hintergrund ist überwunden. Die Gruppierung wirkt munter, unterhaltend, dem ernsten Vorgange zum Trotze beinahe wie buntes Festtreiben. Die Pferde schieben sich beweglich schräg in die Tiefe, aneinander vorbei. Die federnde Agilität dieses Meisters steht im Gegensatz zu der schweren Steifigkeit des Löwener Meisters, mit dem er manches in der Typik sowie das Gefühl für landschaftliche Stimmung gemein hat. Das weiße Roß, das als Schaustück nahe beim Mittelpunkt herausleuchtet, ist dem in derselben Kirche stehenden Eyck-Altar entlehnt, wie als eine Huldigung an den Vorgänger. In den teils röhrenförmigen und geschwungenen, teils knittrigen Falten, in den hohen und schmalen Köpfen sowie in der lebhaften Gestikulation ist Übereinstimmung mit dem Altarblatt von Urbino festzustellen. Mit eingehender Zeichnung, sorgfältiger Malweise, tiefem Helldunkel tritt Joos als ein würdiger Nachfolger Jan van Eycks und Diericks auf, der alle Wirkungsmittel der vlämischen Malkunst

sicher beherrscht. Von hier aus verstehen wir, womit er sich den Italienern empfahl, begreifen aber auch, was er auf der Fahrt zu fernen Ufern über Bord werfen mußte.

101
T. LXXXIII

Ein Werk des Genter Meisters, das derselben Stilphase angehört wie der Flügelaltar in S. Bavo, ist vor wenigen Jahren in Spanien aufgetaucht, von Paris aus nach New York gelangt und wird jetzt im Hause des Herrn George Blumenthal aufbewahrt. Die auf Leinwand in Wasserfarbe ausgeführte und für ein Erzeugnis dieser Technik sehr gut erhaltene Anbetung der Könige ist ohne jeden Zweifel in den Niederlanden, also, wenn von Joos, vor 1468 gemalt worden, vermutlich ein wenig später als das Triptychon in S. Bavo. Die sechs Hauptfiguren, in weiten Abständen voneinander, verhältnismäßig klein in der breiten Bildfläche, gestaffelt in zwei Linien, die parallel zueinander verlaufen. Die Köpfe wie Notenköpfe auf Notenlinien, mit einer Kompositionsweise, die auch in der Kommuniontafel zu Urbino waltet, die, bewußt ordnend, mit durchlaufenden Diagonalen zugleich Festigkeit und Bewegtheit erschafft. Rechts der älteste König, Maria und Joseph, links die beiden anderen Könige sowie der kniende Page, der dem jüngsten König das Gefäß reicht. Links ist der Eingang verstopft durch die Menge des Gefolges. Im Kontrast zu der Dichtigkeit hier wirkt die Gruppierung der Akteure auf der breiten Bühne um so offener und lockerer. Jede Gestalt präsentiert sich mit voller Aktionsfreiheit, ist schlank und beweglich, der jüngste König mit geschnürter Brust fast tänzerhaft zierlich. Ein zartes Neigen, Sich-Zuwenden verbindet die auseinandergezogenen Glieder der Figurenkette.

Die subtilen Eigenschaften der Zeichnung sind bei guter Erhaltung der Oberfläche beinahe überall zu genießen. Nur der Hinter-

grund ist etwas dumpf und dunkel geworden. Von Dierick Bouts, an dessen etwa gleichzeitige Münchener Anbetung wir denken, unterscheidet sich Joos in seiner rhythmisch fließenden Erzählung. Diericks gesammelte Fülle, mit Gefühl geladene Form ist gelöst und geweitet, wenn auch die Raumtiefe in diesem Bilde des Genter Meisters wenig der Komposition dienstbar gemacht wird. Der helle und leere Fußboden wirkt bei starker Aufsicht, altertümlich, teilweise als Bildfläche, von der die Figuren wie von Goldgrund sich abheben. Die Halle von einfacher, schmuckloser Bauweise, vertieft durch das perspektivisch verkürzte, in der Tiefenrichtung aufgestellte Bett, auf dem Maria sitzt, bleibt einigermaßen öde und unklar.

Die Gesichter der älteren Männer sind beseelt mit ernster Andacht und erinnern an die Einsiedler und Pilger des Eyck-Altares. Schweres Erlebnis hat Runzeln und Furchen hinterlassen. Geäder an den Schläfen, große, etwas hangende Nase mit gerundeter Kuppe, leicht geöffneter Mund bilden den menschlich fesselnden Charakterkopf Josephs. Der älteste König im Profil reicht an die Grenze des Grotesken, mit seinem kahlen runden Schädel, dem vorquellenden Auge, der unten dicklichen, herabfallenden Nase, den scharf abwärts gezogenen Mundwinkeln. Der zweite König, ähnlich wie zwei Begleitfiguren links im Gefolge, eine brünette, stattliche Erscheinung, höfisch sicher im Gebahren, runzelt die Stirn, nicht ohne Selbstgefühl, sogar nicht ohne Hintergedanken. Der jüngste König anmutig und unschuldig, mit breitem, leicht negerhaft gebildetem Kopf. Sein Page und ein Bursche im Gefolge entstammen derselben Rasse wie er, mit kurzen, ein wenig gestülpten Nasen. Trotz der deutlichen Charakterschilderung in starken Gegensätzen bleibt die Formensprache gemessen und durch Dekora-

tionssinn gemäßigt. Der Madonnenkopf zart und träumerisch, fast kränklich. Alle Hände mager und leicht bewegt.

Die weiten Gewänder des ersten knienden Königs und der sitzenden Madonna, aus schmiegsamem Gewebe, fließen in reichem Gefälle, sind in flachen Kratern eingezogen, stoßen eckig auf den Boden. Die Stoffmassen überschneiden sich vielfach mit rollenden, gewellten Randlinien, sind kunstvoll in rhythmischem Spiel ausgebreitet. Auf dem Boden liegend, heben sie sich in wurzelartig verlaufenden rundlichen Hügelketten. Das Ganze, etwas dünn und leer, teilweise infolge der besonderen Technik, nimmt für sich ein, namentlich durch die fließende Anmut der Bewegungen und die abgewogene Würde der Stellungen.

Das Seelenleben des Genters, nicht so fest in die kirchliche Andachtsgewohnheit gebannt wie dasjenige Diericks, war offen und zugänglich. Als Joos 1468 die Heimat verließ, war er fähig, Fremdes anzunehmen und zu verarbeiten. In der Anbetung der Könige waltet eine Phantasie, die weniger mit dem Kleinleben der Natur als mit der Flächenfüllung, dem Aufmarsch der Figuren, den Gesten beschäftigt ist, eine südwärts orientierte Bestrebung.

In engem, aber schwer zu durchschauendem Zusammenhange mit
102 der Anbetung in New York steht eine kleinere Tafel desselben
T. LXXXIV Gegenstandes, die in der Versteigerung Ernest Odiot zu Paris verkauft, zurzeit sich in einer Pariser Privatsammlung befindet. Die wieder am Fußende auf einer Bettstatt sitzende Maria hier ähnlich gewendet und bewegt wie dort, der Kopf Josephs an derselben Stelle. Der Page des Mohrenkönigs eine Treppenstufe links am Rande ersteigend und seinem Herrn eilig das Gefäß reichend: hier wie dort. Das kleinere Bild verhält sich aber in keinem Zuge kopiehaft zu dem größeren und weicht im Stil erheblich ab von den

Bildern des Genter Meisters. Der Art Diericks in einigen Merkmalen nahe, namentlich in der Handform, könnte die Pariser Tafel als ein ganz frühes Werk des Genters betrachtet werden, wenn nicht als die Leistung eines Unbekannten, der die Zeichnung des Löweners mit der Kompositionsweise des Genters verbindet.

Der Florentiner Vespasiano de Bisticci*, mit dem der Bücherfreund Federigo Beziehungen pflegte, belehrt uns, daß der Herr von Urbino, der Malkunst zugetan, Meister nach seinem Sinne, nämlich solche, die Ölmalerei verstanden hätten, in seiner Heimat nicht fand. Deshalb, sagt Vespasiano, schickte er nach Flandern, um einen würdigen Meister zu finden, und rief ihn nach Urbino, wo er ihn viele Bilder ausführen ließ, namentlich in einer seiner Studierstuben. Dort ließ er darstellen die Philosophen und Dichter und die Doctoren der Kirche, der lateinischen sowohl wie die der griechischen, die mit bewundernswerter Kunst ausgeführt sind. Der Niederländer porträtierte dort auch seine Hoheit, der nichts zu fehlen scheint als der Atem.

Dieser Niederländer ist, was Niemand bezweifeln kann, Joos van Wassenhove aus Gent, und das Studio der kleine, annähernd quadratische Raum im Palast mit dem wundervollen Intarsienschmuck, den Vespasiano rühmend erwähnt. Die Gemälde sind nicht mehr an ihrer Stelle, haben sich aber anderswo erhalten, nämlich im Louvre und im Palazzo Barberini zu Rom, je 14 Bildnisse hier und dort. Die Zahlen lassen auf gerechte Teilung schließen und bestätigen, daß nichts verloren gegangen ist, was auch nach alter Beschreibung des urbinatischen Palastes sicher ist. Bernardo Baldi** unterrichtet uns genauer über die Dekoration

103 T.LXXXV —XCI

* Opere, Bologna, 1892, I, S. 295.

** Descrizione del Palazzo Ducale di U. Roma 1724, S. 57.

des Studios. Oberhalb des prachtvollen Getäfels, das über zwei Meter hoch vom Boden reicht, waren die Wände bis zur Decke in viereckige Felder geteilt, in denen je ein antiker oder moderner Autor dargestellt war.

Die Erhaltung der Bilder in Paris und Rom ist ungleichmäßig, im ganzen aber gut. Freilich sind die Tafeln* arg vernachlässigt, mit verdorbenem Firnis und wüsten Retuschen bedeckt. Nirgends aber ist Verputzung zu beobachten, so daß die unscheinbar gewordenen Porträts wesentlich zuverlässiger aussagen als die hart mitgenommene Kommuniontafel.

Die Maße der Bilder weichen ziemlich stark voneinander ab. Die Höhe schwankt zwischen 90 und 120 cm, die Breite zwischen 56 und 80. Zwei Reihen übereinander sind notwendigerweise anzunehmen. Sonst wären die 28 Bilder, zu denen wahrscheinlich noch das Bildnis des Fürsten kam, in dem engen Gemache nicht unterzubringen gewesen. In jeder Reihe aber müssen die Tafeln wenigstens der Höhe nach in Übereinstimmung gewesen sein. Kleine Unterschiede konnten durch die Rahmung ausgeglichen werden. Von der Höhendimension ausgehend, können wir den Bestand in zwei Hälften teilen — für die beiden Stockwerke. Stellt man eines der hohen über eines der niedrigen Bilder und rechnet dazu etwa 30 cm für Rahmenleisten, für Inschriften, so kommt man auf 2,40 m, gerade auf den oberhalb der Vertäfelung bis zur Decke gegebenen Abstand.

Jede der Berühmtheiten ist in Halbfigur oder bis zum Knie sichtbar in einem Gemach, oder zwei von ihnen sind nebeneinander in einer Galerie. Nach den Bauformen der perspektivisch gestalteten Gemächer ist das Über- und Nebeneinander zu rekonstruieren. Die

* Sämtlich abg. bei Venturi, storia dell'arte italiana VII, 2, S. 133 ff.

Figuren in flachgedeckten, renaissancemäßigen Gehäusen unten, die in gotisch gewölbten Zellen oben. Nun besitzen wir Abschriften der Lobsprüche, die den Bildnissen beigefügt waren.

Aus der Reihenfolge in diesen Abschriften hat man auf die ursprüngliche Ordnung geschlossen* und ist dabei zu einem Ergebnis gekommen, das dem geistigen, geschichtlichen Zusammenhange gerecht wird und auch den Beobachtungen entspricht, die sich aus den Bauformen, der perspektivischen Lage dieser Bauformen und den Dimensionen der Tafeln ergeben. Mit den Weisen des Altertums beginnt es in der unteren Reihe; die Leuchten der Kirche, Petrus an der Spitze, in der oberen Reihe nebeneinander, am Ende oben Dante und Petrarca. Mehrere Humanisten sind sinnvoll den Autoren des heidnischen Altertums zugesellt.

Mehrfach sind zwei geistig zusammengehörige Persönlichkeiten einander in Disputation zugewandt, wie Plato und Aristoteles. Da die Gesamtzahl eine gerade ist, und die Neigung zu Zwillingsordnung vorwaltet, sind Bilder in gerader Zahl auf den einzelnen Wänden zu erwarten. Da die eine Wand, durch ein großes Fenster unterbrochen, nicht voll ausgenutzt werden konnte, bleiben drei Mauern für je 8 Bilder verfügbar, während die Fensterwand im Westen 4 von ihnen aufnahm.

Hier an der Westwand konnte, wie ich glaube, noch das Bildnis 104 T. XCII
Federigos Platz finden. Diese Tafel, die den Fürsten sitzend in Seitenansicht vor einem Pulte zeigt mit seinem Sohn in sehr jugendlichem Alter, paßt zu der Dekoration des Studios. Der Fürst liest und aus den Blättern des Folianten sind die Geister aufgestiegen, die rings an den Wänden belehrend, streitend und erbauend ihm zugewandt, Gestalt gewonnen haben. Übrigens, daß dieses Fürstenporträt zu-

* K. Voll, Repertorium f. Kstw. XXIV (1901) S. 54 ff.

sammen mit den Autorenbildnissen in den Palazzo Barberini gelangt ist, spricht für ursprünglichen Zusammenhang, abgesehen von der Aussage Vespasianos, der ja, von dem Schmucke des Studios sprechend, ein Bildnis Federigos erwähnt.

Die Abschrift der Lobsprüche beginnt mit dem Namen und den Titeln Federigos sowie dem Datum 1476. Diese Inschrift, aber ohne Datum, ist heute noch unter der Decke des Studios zu lesen. Ohne volle Sicherheit dürfen wir die überlieferte Jahreszahl als das Schlußdatum der Dekorationsarbeit annehmen.

Indem Bombe* sich an die Inschriftenaufzeichnung hält, kommt er zu einer Rekonstruktion, die völlig befriedigt. Der Inschriftensammler hat, von der Westwand aus den Raum nach rechts umschreitend, zuerst die untere Reihe abgelesen, danach, wieder an der Westwand beginnend, die obere. Im Widerspruche mit Bombe nur in diesem einen Punkte, schließe ich das Bildnis Federigos ein. Folgende Reihung ergibt sich:

1. FEDERIGO (Rom) — 135×79 — durch beide Reihen reichend.
2. PLATO (Paris) — 100×76 — wie die folgenden unten.
3. ARISTOTELES (Paris) — 100×76.

T.LXXXVII 4. PTOLEMÄUS (Paris) 97 — 68.

5. BOETHIUS (Rom) — 98×67.
6. CICERO (Rom) — 102×79.
7. SENECA (Paris) — 100×76.
8. HOMER (Rom) — 95×76.
9. VIRGIL (Paris) — 90×74.

T.LXXXVIII 10. EUKLID (Rom) — 95×59.

* Justus van Gent in Urbino, Mitteilungen d. kunsthist. Instituts in Florenz, 3. Heft (1909), S. 111 ff.

11. VITTORINO (Paris) — 95×63.
12. SOLON (Paris) — 95×59.
13. BARTOLUS (Rom) — 95×59. T. LXXXVI
14. HIPPOKRATES (Rom) — 98×67.
15. PIETRO D'ALBANO (Paris) — 93×60.
16. GREGORIUS (Rom)—119×70—wie die folgenden: oben. T. XCI
17. HIERONYMUS (Paris) — 117×68.
18. AMBROSIUS (Rom) — 119×70. T. LXXXV
19. AUGUSTINUS (Paris) — 116×62.
20. MOSES (Rom) — 115×80. T. XC
21. SALOMO (Rom) — 115×78. T. LXXXIX
22. THOMAS (Paris) — 114×76.
23. SCOTUS (Rom) — 120×76.
24. PIUS II (Rom) — 116×56.
25. BESSARION (Paris) — 118×56.
26. ALBERTUS MAGNUS (Rom) — 116×36.
27. SIXTUS IV. (Paris) — 116×55.
28. DANTE (Paris) — 111×64.
29. PETRARCA (Rom) — 111×64.

Die 28 oder 29 Tafeln, die durch den Bericht Vespasianos als Arbeit des Genter Meisters »beglaubigt«, teilweise an einer so leicht zugänglichen Stelle wie dem Louvre aufbewahrt werden, sind in kompromittierendem Grad unbeachtet geblieben. In Paris sind drei der Bilder überhaupt nicht ausgestellt, die anderen hängen wild durcheinander unter den Italienern mit der leeren Bezeichnung »école Italienne, fin du XVe siècle«. Das nach Umfang und Inhalt unvergleichliche Monument verdient eingehende Betrachtung, hat Anspruch auf eine Würdigung, die hauptsächlich deshalb ausgeblieben ist, weil sowohl die Historiker der italienischen Malkunst

wie die der niederländischen das Werk in ihre Vorstellungsketten einzufügen Mühe fanden. Schmarsow ist der einzige Gelehrte, dessen Betrachtungen, der Bedeutung des Gegenstandes angemessen, in die Tiefe greifen, und seine Darlegungen sind lesenswert. Nur will es mir scheinen, daß seine Stellungnahme durch ein Vorurteil abgelenkt wird. Eine Lieblingsidee, auf die er früh gekommen ist, und für die Stützen zu suchen, er nicht müde geworden ist, nämlich die Wirksamkeit Melozzos da Forli in Urbino, beherrscht sein Urteil. Seine Ausführungen, die dem Schriftsatz eines Advokaten gleichen, »beweisen«, daß Melozzo gemeinsam mit Joos van Gent die Bildnisse in Federigos Studio geschaffen hat. Dieses Resultat scheint nicht als notwendig, als allein möglich aus den ebenso scharfen wie feinen Beobachtungen hervorzugehen. Unbestreitbar ist der Stil halb niederländisch, halb italienisch. Schmarsow hat die in südlicher Bildtradition wurzelnden Eigenschaften aufs deutlichste aufgezeigt. Aber Joos kann sich nicht nur in Urbino gewandelt haben, er muß sich dort gewandelt haben. Wir kennen die Umstände, die Daten und die Mächte, die auf ihn einwirkten. Wenn wir beim Studium seiner in Urbino geschaffenen Werke nicht allein das Ergebnis der Anpassung, sondern auch den Gang, die Stufenfolge der Umstellung wahrnehmen, so verlieren wir Recht und Grund, daran zu zweifeln, daß der Niederländer denjenigen Grad der Italienisierung erreicht habe, der in dem studio dei ritratti offenbar wird. Sein Weg ist von der Kommuniontafel zu diesen Bildnissen und dann in der Porträtreihe selbst zu verfolgen. Beträchtliche Stildifferenzen zwischen den Bildnissen werden beobachtet. Gerade diese Schwankungen, die für Lernbereitschaft und Entwickelungsfähigkeit zeugen, sprechen dafür, daß er im Wesentlichen allein für diese Schöpfung verantwortlich ist. Ich sage: im Wesentlichen, weil

ich meine, daß der dem Kopfe des italienischen, geistig bedeutenden, humanistisch gebildeten Fürsten entsprungene Gedanke nicht etwa dem Barbaren zu freier Ausgestaltung hingegeben wurde, daß vielmehr Federigo selbst, aber auch seine Gelehrten, seine italienischen Architekten und Maler mit Rat und Anweisung in die Ausführung eingriffen. Der Grad dieses Eingriffs bleibt freilich schwer kontrollierbar.

Die Auswahl der »Autoren« ist ganz im Geist italienisch humanistischer Gelehrsamkeit getroffen. Man brachte dem Niederländer Vorlagen, ordnete die Berühmtheiten zu einander und bestimmte die Auffassung der Persönlichkeiten aus literarischem Wissen. Es galt, die Bildform dem Renaissancecharakter des Bauwerks anzugleichen. Man belehrte den Niederländer in perspektivischer Konstruktion und wies ihn auf die Zauberkünste hin, mit denen Piero della Francesca, vielleicht auch Melozzo, Raumillusion hervorgebracht hatten. Zwischen 1474 und 1476 mag Joos an den Bildnissen gearbeitet haben. Seit 1468 weilte er in Italien, seit 1473 in Urbino. Der helle und stolze Geist des Ortes hat ihn mehr und mehr durchdrungen. Ich zweifle nicht, daß man mit Sicherheit erkennen kann, mit welchen Bildern im studio er begonnen, mit welchen er geendet hat. Die Tafeln der oberen Reihe sind früher entstanden als die der unteren.

Ist für unsere Betrachtung, die daran gewöhnt ist, mit dem Gegensatz zwischen Nord und Süd zu wirtschaften, deshalb mit geschärftem Auge die Merkmale dieses Gegensatzes wahrnimmt, Zweiheitlichkeit in diesem Fall offenbar, so bleibt die Art dieser Zwiespältigkeit genauer festzustellen. Trifft Schmarsows Folgerung und Erklärung zu? Hat Melozzo diese Bilder konzipiert, Joos sie gemalt? Läuft der Riß wirklich zwischen Anlage und Ausführung?

Kann dieser Stil gemischt oder unrein genannt werden, so durchdringt er gleichermaßen und einheitlich Anlage, Erfindung und Malweise, und zwiespältiges Streben waltete vom Beginn bis zum Abschluß des Werkes, von der Konzeption bis zum letzten Pinselstriche. Wie auch sollten wir uns die Zusammenarbeit, an die Schmarsow denkt, vorstellen? Melozzo könnte Entwürfe geliefert haben, farbige Zeichnungen, flüchtige Skizzen oder ausführliche Kartons, verbindliche mit allen Einzelheiten, oder Vorschläge, die den ausführenden Maler unterstützten, ohne ihn zu fesseln. Melozzo könnte die Zeichnung auf die Bildtafeln aufgetragen, Joos mit Farbe die italienische Zeichnung ausgefüllt und bedeckt haben. Bemüht man sich um eine Anschauung, so fällt die Möglichkeit der zweiten Arbeitsweise dahin als mit dem sichtbaren Befunde ganz unvereinbar. Die erste Möglichkeit ist eher diskutierbar. Die Mitarbeit eines italienischen Meisters, ob Melozzos oder eines anderen, ist in vielen Graden der Einwirkung vorstellbar. Je tiefer die Prüfung ins Einzelne geht, um so mehr schrumpft die Bedeutung eines etwa der Arbeit zugrunde liegenden Entwurfes von zweiter Hand zusammen. In jedem Falle hat Joos — und dies ist der springende Punkt — das Material so verarbeitet, daß es vergebliche Bemühung ist, die Individualität eines Italieners herauszulösen, wieviel Bildbelehrung dem Nordländer auch zuteil geworden sein mag.

Die Aufgabe war von besonderer Art und mit den in niederländischen Werkstätten erlernten Verfahren nicht ohne weiteres zu lösen. Joos mußte auf italienische Denkweise, mittelbar auf italienische Formensprache eingehen, mußte sich belehren lassen und mit mündlichem oder schriftlichem Programm bildliche Richtlinien empfangen. Von »Idealporträts« wird gesprochen mit einem Aus-

druck, der durchaus nicht für alle Teile paßt. Unter den Dargestellten sind Männer, die der Herzog kannte oder gekannt hatte. Für die Richtigkeit und Ähnlichkeit dieser Bildnisse mußte Sorge getragen werden. Zu Porträtaufnahmen fand Joos schwerlich Gelegenheit. Vorbilder, natürlich italienische, mußten beschafft werden. Für die Porträts Dantes, Petrarcas war die heimische Bildnistradition dem Fremden zu übermitteln. Zumeist galt es fehlende Anschauung durch Porträterfindung zu ersetzen.

Individualisierung lag in der Tendenz der Gesamtaufgabe, weil ja der Anschein porträthafter Realität in dieser Ehrenhalle der Geister über das Fehlen jeglicher Bildnistradition hinweg gewahrt werden sollte. Der Niederländer war mehr als seine italienischen Zeitgenossen vorbereitet zu dieser Aufgabe. Einen Kirchenvater so zu bilden, wie wenn er ihn von Angesicht zu Angesicht gekannt hätte, bis zur Substitution eines gewählten Modells, ihm war es natürliches Tun. Als Federigo den Auftrag vergab, vertraute er nicht nur der »Ölmalerei«, sondern auch der Porträtierkunst des Vlamen, die sich gerade hier zu bewähren Gelegenheit fand, wo statt Porträtbeobachtung Porträterfindung gefordert wurde.

Was Melozzo bietet, ist entweder scharfgeschnittenes Porträt oder Typus. Der Italiener hält beide Gestaltungsweisen sauber auseinander. Jene Individualisierung der Idealfiguren bis an die Grenze des Portraits, also die im studio dei ritratti wirksame Kraft, stammt aus niederländischem Erbe. Der Niederländer will den Reichtum des Individuellen nicht entbehren, selbst dort nicht, wo die Aufgabe ihm die Beobachtung des Individuellen erläßt und Typen verlangt. Wäre ein Italiener von Melozzos Art, tief eingreifend in die Gestaltung, mittätig gewesen, so hätte er, wenn irgendetwas, das Verhältnis der Halbfigur zur Bildfläche und zu ihrem perspektivisch

veranschaulichten Gehäuse bestimmt. Schmarsow bemüht sich, die italienische Tradition als gerade in diesem Punkte wirksam nachzuweisen und stellt die Leistung in die Entwicklungslinie, die von Mantegna über Piero della Francesca zu Melozzo da Forli führt. Ich finde aber, daß Joos namentlich in der oberen Reihe, mit der er begann, jene mathematische Klarheit, jene konsequente und harmonische Verbundenheit zwischen Raum und Menschengestalt vermissen läßt. Seine übergroßen Figuren, vor dem Raum, nicht darin, eingeklemmt zwischen die rahmenden Halbsäulen, sind durch eine halbhohe Wand, die als Reliefgrund dient, getrennt von den Gemächern, die hinten räumliches Eigenleben führen. Ihr Verhältnis zu den Nischen und umlaufenden Galerien, die sich gegen das Studio öffnen, wo und wie sie sitzen oder stehen, wo und wie sie ihre Beine untergebracht haben, bleibt unklar. In der unteren Reihe ist organische Verbindung zwischen Ort und Figur in höherem Grad erwirkt. Wie sind die gotischen Bauformen, die Kreuzgewölbe in der oberen Reihe zu erklären? Ist es denkbar, daß Melozzo diese im urbinatischen Palaste stilwidrige Architektur aufgezeichnet hätte? Das Niederländische scheint nicht über ein italienisches Gerüst gebreitet, sondern fließt drängend aus der Tiefe. Aktiv, zu dramatischer Spannung Geistesart, Gefühlsgehalt und Gemütsbewegung heraustreibend, hat der Genter ein Werk geschaffen, das trächtig und vieldeutig in der italienischen Rahmung fremdartig genug aussieht. Die Charaktere sind verschieden voneinander, wie in einem Konzil, in dem Fanatismus, Rechthaberei, stolze Zurückhaltung, Eigensinn, Fürsichsein in abgeklärter Gelehrtenruhe vielfach gestuft vertreten sind. Versonnenheit, dumpfes Brüten, heftiger Ausbruch, eckig, unbeholfen, geformt von einem nicht zum Ziele gelangten Ausdruckswillen.

Viel ist der Hand anvertraut, die deutet, beweist und spricht. Joos hat Mannigfaltigkeit der Gebärde, Abwechselung der Gestikulation verliehen und sich mit eingehendem Naturstudium, dessen Fortschritt zu verfolgen ist, um die natürlich geformte und bewegte Hand bemüht. Die Hände in der oberen Reihe sind eher knochig und gespreizt, ähnlich denjenigen in der Kommuniontafel, unten mehr fleischig, schwer, zusammengehalten, detailreich, mit Hautrillen. Ein Musterbeispiel der Form, die Joos allmählich ausbildete, ist die porträthaft naturwahre Hand Federigos in der Bildnistafel zu Rom.

Trübe Tiefe ist das Merkmal dieser Schöpfung, durchaus unvereinbar mit der stilsicheren, durchsichtigen, beruhigten Kunst Melozzos, von dessen persönlichem Schönheitssinn vollends nichts in die Reihe der Bildnisse übergegangen ist.

In der Brera zu Mailand steht das um 1472 entstandene Altarbild aus S. Bernardino in Urbino, gemalt von Piero della Francesca*, die Stiftung Federigos, eine Madonna mit Heiligen und Engeln, sowie dem knienden Fürsten. Die im Gebet aneinandergelegten Hände Federigos fallen durch schwere Farbenmaterie und durch derbe, naturhafte Fleischigkeit aus der Harmonie des Ganzen und sind offensichtlich nicht von Piero gemalt. Die Hände sind genau so lastend und fast fett gebildet wie im Porträt des Herzogs zu Rom. Wahrscheinlich waren dem Fürsten die von Piero gezeichneten Hände nicht »ähnlich« genug, und er ließ sie deshalb von seinem niederländischen Meister nachträglich übermalen. Ist dem so, dann fällt von hier aus helles Licht auf das Verhältnis Federigos zu Joos van Gent. Der Niederländer war vertraut mit der Körperlichkeit dieses Fürsten. Federigo wußte die genaue und scharfe Beobachtung,

* Von Venturi dem Fra Carnovale zugeschrieben (a. a. O. S. 101).

die Wahrheitsliebe zu schätzen, in dem Grade, daß er die stilwidrige Zutat zu dem italienischen Altarbilde nicht scheute.

Im Erdgeschosse des Palastes lag die Bibliothek, der Federigo reichen und sinnvollen Bildschmuck, wie dem kleinen Studio im oberen Stockwerke, zu geben bemüht war. Der galerieartige, gewölbte Saal ist 13,66 m lang, 6,25 breit. Neben ihm ein Raum von ähnlicher Form und Größe. In einem dieser Säle, wahrscheinlich im zweiten, in dem die Wandflächen nicht durch die Büchergestelle eingenommen wurden, befand sich jene Bilddekoration, von der vier Tafeln, zwei in der National Gallery zu London, zwei im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin erhalten sind. Dargestellt waren
105 die sieben freien Künste, nämlich:

a) Die Grammatik (verloren)
Inschrift: „*Federicus Montefeltrius*"

b) Die Rhetorik (London) — 184×102
„*dux urbini montis feretri ac*"

c) Die Dialektik (Berlin) — 150×110
„*durantis comes ser*"

d) Die Geometrie (verloren)
„*Siciciae capitaneus generalis*"

e) Die Arithmetik (verloren)
„*Sanctae que Romanae*"

T.XCIII *f*) Die Musik (London) — 184×97
„*icclesie gonfalonerius*"

g) Die Astronomie (Berlin) — 150×110
»1476« (?)

Die Londoner Tafeln besitzen die ursprüngliche Ausdehnung, während die in Berlin verschnitten und nachträglich wieder ange-

stückt sind. Die fortlaufende Inschrift oberhalb der Bilder enthielt den Namen und die Titel Federigos in einer uns aus alter Überlieferung bekannten Form. Da nun wenigstens in drei Gemälden Stücke dieser Inschrift sichtbar sind, können wir die Reihe der Darstellungen feststellen und die fehlenden Inschriftteile ergänzen. Das Datum ist fraglich. Jedenfalls nicht vor 1474, da Federigo erst im August dieses Jahres den Herzogtitel empfing. Wahrscheinlich ist die Jahreszahl 1476 oder 1477. Diese Bilder sind in Berlin und London als Werke Melozzos da Forli katalogisiert, wesentlich auf den Vorschlag Schmarsows hin, der schon in seinem Buch über Melozzo 1886 (S. 84 ff.) später in der Abhandlung der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (1912) sehr entschieden für diese Zuschreibung eingetreten ist.

Da die Rhetorik und Dialektik von links, die Musik und die Astronomie von rechts Licht empfangen, standen vermutlich je drei Bilder auf jeder Längswand und eines an der Schmalwand dem Fenster gegenüber. Der Zyklus begann mit der Grammatik dem Eingang schräg gegenüber, beim Fenster. Die Bilder sahen aus erheblicher Höhe herab, vielleicht getrennt voneinander durch Tapisserien.

Jedesmal, soweit wir nach Analogie aus dem erhaltenen Bestand schließen, ist die Wissenschaft als eine Frau sitzend in einer Thronnische dargestellt. Mit Brokat ausgeschlagene Stufen führen zu ihrem Sitz empor, und schräg ihr zu Füßen kniet auf einer der Stufen je eine Person, die wir teilweise erkennen, teilweise vermutungsweise feststellen können. Vor der Dialektik der Herzog selbst. Vor der Rhetorik ein jugendlicher Mann in verlorenem Profil, in einfacher Kleidung, in dem man Antonio Montefeltre, einen natürlichen Sohn Federigos sehen will. Der bei der Musik kniende

Mann ist als Costanzo Sforza, der Schwager des Fürsten, nachgewiesen worden.*

Der Mann zu Füßen der Astronomie soll Ottaviano Ubaldini della Carda sein.** Schmarsow*** geht mit seinen Porträtfeststellungen noch weiter, indem er in den weiblichen Figuren der Wissenschaften die urbinatischen Prinzessinnen vermutet und auch für die verlorenen Tafeln Vorschläge ausspinnt. Seiner Vermutung nach wären die allegorischen Frauen die sechs Töchter Federigos und die siebente Pantasilea Baglioni (die Alte als Astronomie), die Erzieherin der Prinzessinnen.

Die beiden Bilder in London erfreuen uns durch guten Erhaltungszustand, weniger die in Berlin, von denen namentlich die Astronomie beträchtlich beschädigt und mit entstellender, verfälschender Restaurierung ergänzt ist.

Die üblich gewordene Bestimmung »Melozzo da Forli« kann im Angesicht dieses Kolorits, dieses Farbenauftrags nicht aufrecht erhalten werden. Soweit ich sehe, mehren sich die Stimmen gegen die schon fast zur Tradition erstarrte Benennung, namentlich aus der Reihe der italienischen Kenner****. Selbst Schmarsow gibt die Ausführung dem Genter, nur die Erfindung, Komposition und Zeichnung dem Italiener, glaubt also dieselbe Zusammenarbeit wie im studio dei ritratti. Ohne Zweifel: die Materie, die volle, tiefe, helldunkelhafte Erscheinung, fremd der italienischen Maltechnik, rührt von der »Ölmalerei« her, hier wie im studio. Das Gefühl, das Schmarsows Darlegungen beherrscht, der Niederländer wäre zu dieser Konzeption seiner Anlage, Herkunft und

* J. Friedländer, Jahrbuch d. pr. Ksts. II (1881), S. 175.
** Dagegen Bombe a. a. O. S. 133.
*** Melozzo S. 99.
**** Vgl. Venturi a. a. O. S. 62.

Ausbildung nach nicht befähigt gewesen, dieses Gefühl scheint mir vor der Folge der freien Künste in höherem Grade berechtigt zu sein, also vor den Bildnissen im studio. Diese zweite Dekorationsschöpfung kann ihm jedenfalls nur zugetraut werden mit der Annahme, er habe weitere Schritte getan in der Bahn, die er im studio eingeschlagen hatte. Hier empfinde ich ein Phlegma repräsentativer Würde, eine Klarheit der Raumgestalt, ein Ebenmaß im Sinne der italienischen Renaissance, also Eigenschaften, die dem Bildschmuck des studios keineswegs ebenso sicher und gleichmäßig aufgeprägt sind. Ob Melozzo oder ein anderer, die Mitwirkung eines Italieners erscheint, wenn nicht als eine notwendige, so doch als eine bequeme und brauchbare Erklärung des Gegebenen. Freilich mit der bloßen Zustimmung zu Schmarsows Hypothese wird wenig erreicht. Pflicht wird es, genau anzugeben, wie solche Gemeinschaft, solches Zusammenwirken zu denken sei. Und dabei stößt man auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Das Wesentliche der Bildidee besteht in der Gegenüberstellung und Kontrastierung zweier Gestalten: die von vorn beleuchtete sitzende Frau mit dem Schüler, der tief, vorn und schräg zu ihr, durch Luftschicht von ihr geschieden, kniet. Der Lichteinfall ist konsequent im Zusammenhange der Gruppe beobachtet. Indem jedes Glied, hier oder dort im Raume, von ein und derselben Quelle her Helligkeit und Farbigkeit empfängt, ist sein Ort im Raume durch Ton und Farbe gegeben. Diese Bildidee war nicht anders als durch eine Malweise zu realisieren, die Licht, Luft, die Illusion der dämmrigen Tiefe und der durchsichtigen Schatten erzauberte. Joos hat die Aufgabe seinen Mitteln, seinem Können angepaßt. Das Lichtspiel, die Komposition der Farben und das Helldunkel enthalten die besondere und höchst vorgeschrittene Wirkung

dieser Tafeln. Linienentwurf und farbige Ausführung in optisch-geistiger Analyse voneinander zu trennen, um etwa die Leistung (wie mit Röntgenaufnahme) eines Italieners unter der Leistung des Niederländers zu entdecken, dürfte schwerlich gelingen.

Das Besondere und Außerordentliche, naiv betrachtet und mit Ausschaltung der Datenkenntnis, liegt nicht nur in örtlicher, sondern auch in zeitlicher Fraglichkeit. Öfters habe ich das Experiment gemacht und feinfühlige, aber kenntnislose Kunstfreunde um einen Vorschlag in bezug auf Ort und Zeit gebeten. Zwischen Italien, Deutschland und den Niederlanden wurde geschwankt, stets aber auf einen zu späten Zeitpunkt geraten. »Beginn des 16. Jahrhunderts« war gewöhnlich die Auskunft.

Ist nun die Vorgeschrittenheit wirklich durch das Eingreifen Melozzos zu erklären? Schmarsow spricht eingehend von der Freiheit, Gelöstheit, mit der die Figuren im Tiefenraum miteinander in Verbindung gesetzt und betrachtet die Errungenschaft als in der Bahn der italienischen Entfaltung eingeschlossen, außerhalb dieser Entfaltung unerreichbar.

Stellen wir uns vor, wie Melozzo sich zu solcher Aufgabe verhalten hätte. Die Nische und die Treppe sind von unten gesehen. Melozzo hätte alle Kunst daran gewendet, die Figuren, ihre Leiber, ihre Köpfe in perspektivischer Verkürzung zu zeigen und ihnen damit ihre Stelle im räumlichen Zusammenhang anzuweisen. Nun ist aber gerade die Verkürzung der Leiber höchst unvollkommen, die der Köpfe ganz und gar nicht durchgeführt. Joos sichert den von Schmarsow bewunderten Zusammenhang nicht wie Melozzo als kenntnisreicher Zeichner, sondern als Maler.

Setzen wir gemeinschaftliche Arbeit zweier Meister voraus, wer ist als der eigentliche Autor aufzufassen? Doch wohl, wer das Bild

in seiner Phantasie formte. Und die Form war durch die Maltechnik bestimmt. Als einen dienenden Handwerker, als ein Organ des entwerfenden Zeichners kann ich den Niederländer nicht betrachten. Sein wesentliches Ausdrucksmittel ist das Helldunkel, für das keine Vorstufe in der umbrisch-römischen Kunstübung zu finden ist. Lionardo da Vinci war 25 Jahre alt, als diese Bilder entstanden. Freilich ist diese Kunst auch im Norden schwer anzugliedern. Als eine Blüte aus nordischem Stamm, vorzeitig emporgetrieben und erblüht unter südlicher Sonne, mag sie am ehesten verstanden werden.

Weit genug, ja unwahrscheinlich weit ist der Weg vom St. Bavo-Triptychon zu den »freien Künsten« aus Urbino, doch werden Etappen sichtbar. Wer die Entfaltung eines anderen Genters, nämlich Hugos van der Goes erkannt hat, wird die Möglichkeit überraschender Entwicklung dem Generationsgenossen zugestehn.

Ein groß angelegtes Stück Malerei das offenbar dem Bilderschmucke 106
des urbinatischen Palastes entstammt, hat sich in Windsor erhalten*. In einem Sitzungssaal, von unten gesehen, mit konsequent durchgeführter perspektivischer Konstruktion in Halbfiguren zwischen Säulen Federigo mit seinem Sohn, der hier etwas älter aussieht als in dem Bilde zu Rom, beide in reiner Seitenansicht. Hinter ihnen rechts, sitzend an der Wand drei Herren, durchaus bildnisartig, Vertraute des Fürsten. Alle lauschen dem Vortrag eines links im Dunkel stehenden Mannes. Im Grunde treten mehrere Personen durch eine Tür in den dämmrigen Raum. Das Ganze in seiner Lehre, seinen Abständen, vornehm, von richterlicher Strenge, vom Pathos der Fürstlichkeit erfüllt. Über die Malweise dieser Tafel, die ich nur einmal vor Jahren geprüft habe, vermag ich nicht zu

* Abg. bei Venturi, a. a. O., S. 159.

urteilen. Scheinbar ähnelt das um 1478 entstandene Werk den »freien Künsten«. Schmarsow widerspricht seiner Hauptthese, wenn er gerade diese Malerei unbedenklich dem Genter Meister läßt oder gibt. Vermochte Joos dieses Bild ohne italienische Hilfe zu gestalten, so bedurfte er auch keines Mitarbeiters für die »freien Künste« oder das studio dei ritratti. Wenn aber das Eingreifen eines Italieners zur Erklärung des Stilphänomens notwendig erscheint, so kommt außer Melozzo auch Bramante in Frage, der seine Jugendjahre in Urbino zubrachte, und zwar anscheinend noch in der Zeit, als Joos dort tätig war. Was wir in Mailand von der späteren Wirksamkeit Bramantes wahrnehmen, läßt eine Schulung an solchen Dekorationsaufgaben vermuten, wie sie Federigo seinen Künstlern in Urbino stellte.

Joos van Gent, als Romfahrer ein Vorgänger Jan Gossaerts, bemühte sich bewußt um südliche Form. Das Ergebnis dieser früheren Anpassung bringt nicht kühle Plastik und Kahlheit mit sich, nicht jene Entartung der niederländischen Malweise, die spätere Romfahrer erlitten, vielmehr eine einzigartige Verbindung, in der südliche Würde und große Form von niederländischer Farbenkunst durchwärmt und in schimmerndes Dämmerlicht gehoben werden.

VERZEICHNIS A

Die Bilder von Dierick Bouts in der Folge ihrer Entstehung

1. VIER TAFELN: Die Verkündigung Mariae, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige — Madrid, Prado Nr. 1461 (je 80×56), aus dem Escorial stammend. (Über den Zustand und die Datierung s. oben S. 34 ff.) T. I–IV

2. FLÜGELALTAR: Die Kreuzabnahme Christi im Mittelfelde, links Christus am Kreuze mit den Trauernden, rechts die Auferstehung Christi — Valencia, colegio del patriarca. Ausgestellt in Madrid, 1892. Vgl. Justi, Miscellaneen a. drei Jahrhunderten I, S. 324. (Über die Datierung s. oben S. 36.) T. V, VI

a) Granada, Dom — Genaue Wiederholung (Mitte 191×155). Vgl. Gómez Moreno, Gazette d. b. a. XL. (1908), S. 289 ff.

3. DIE GRABLEGUNG CHRISTI — London, National Gallery Nr. 664 (86×71). Auf Leinwand in Wasserfarbe. Für eine Malerei in dieser Technik ungewöhnlich gut erhalten. Stammt aus Mailand. (S. oben S. 38.) T. VII

4. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Paris, Louvre Nr. 2196 (67×48). (S. oben S. 38.) T. VIII

a) Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 97a (70×50). Abweichungen vom Original, namentlich in der Landschaft. Die Erhaltung nicht makellos. Werkstattkopie.

b) Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Dormagen-Sammlung) Nr. 421 (106×135). Mäßige Kopie.

c) Wo(?). Mittelbild eines Triptychons, mit Stiftern und Heiligen auf den Flügeln (Brügge um 1480?).

T. IX 5. CHRISTUS AM KREUZE MIT MARIA UND JOHANNES — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 533 B (88×71). Aus der Sammlung A. Thiem. Die Baulichkeiten im Grund werden als Stadtansicht von Brüssel betrachtet. In den Typen besonders nahe der Beweinung Christi im Louvre. Einige Zweifel in bezug auf die »Eigenhändigkeit« sind schwer abzuweisen. Die gewohnte geschlossene Tonigkeit fehlt, namentlich der Landschaft. Die tief beseelten Köpfe Diericks würdig. Die Handbewegungen des Jüngers ganz wie die des Moses am brennenden Busch (13).

T. X *a)* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 543 (71×107). Wiederholung mit hinzugefügten Heiligen. Mittelbild eines Flügelaltars, von dem ein Flügel, die hl. Agathe und Clara, in Berlin (Nr. 550), der andere, mit den hl. Katharina und Barbara, im Provinzial-Museum zu Bonn (Nr. 25, 26). Arbeit eines trockenen Nachfolgers.

T. XI 6. DER EVANGELIST JOHANNES AUF PATMOS — Rotterdam, Museum Nr. 32 (68×64). Rückseite, grau in grau die hl. Agnes in ganzer Figur. Einige fremde Züge, sowie die vergleichsweise schwerfällige Malweise stellen die Autorschaft Diericks in Frage. Auffällig die schematische Geradlinigkeit im landschaftlichen Grund — ähnlich wie in der Berliner Madonna (93). Ich bin geneigt, die Tafel anzuerkennen.

T. XII 7. BILDNIS EINES MANNES, IN HALBFIGUR. Fragment, Stifter aus einem Altarflügel — London, Sammlung Alfred Brown (früher

Sammlung James Osmaston). Ausstellung London, Guildhall 1906, Nr. 4 (25×20). Nach Bildung des Kopfes, Ausdruck und Form der Hand ganz in der Art Diericks und wohl seiner würdig.

8. FLÜGELALTAR mit dem Martyrium des hl. Erasmus in der Mitte, dem hl. Hieronymus und dem hl. Bernhard auf den Flügeln—Löwen, St. Peter (82×80—34). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 35. Auf der Rahmenleiste unten die späte und unzuverlässige Inschrift: Opus Theodorici Bouts. Anno 1448. (S. oben S. 30.) T. XIII, XIV

a) Washington, Sammlung H. C. Lodges. Freie Kopie des hl. Hieronymus in Halbfigur. T. XV

9. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — Florenz, Bargello, Carrand-Sammlung Nr. 34 (24×18). Gut erhalten, nur der Fuß des Kindes retuschiert. (S. oben S. 46.) T. XVI

a) New York, Metropolitan-Museum (Sammlung Davis–24×20), Genaue, annähernd gleichwertige Wiederholung.

b) Frankfurt a. M., Kunsthandel (1922). Wiederholung auf weichem Holz, mit Nimben (spanisch?).

c) Paris, Sammlung Chalandon — Wesentlich mehr von der Madonna unten sichtbar, oben zwei Engel mit der Krone hinzugefügt. Abg. Les Arts 1905 (Juni), S. 24.

10. BILDNIS EINES MANNES—Paris, Sammlung Warneck (21×17), Ausstellung Brügge 1907, Nr. 179 »Jan van Eyck«. (S. oben S. 45.) T. XVII

11. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — New York, Kunsthandel (Wildenstein 1924). Aus der Stroganoff-Sammlung in Rom (32,5×22,5). (S. oben S. 46.) T. XVIII

T. XIX 12. BILDNIS EINES MANNES — London, National Gallery Nr. 943 (31×20). Ehemals in der Sammlung Samuel Rogers, wo das Bild als ein Selbstporträt Memlings galt. Datiert 1462. (S. oben S. 43.)

T. XX 13. MOSES AM BRENNENDEN BUSCH — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog der Sammlung II, Nr. 339) (43,5×34,5). Ehemals Paris, Sammlung R. Kann und Willett (Brighton).

T. XXI 14. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR — London, National Gallery Nr. 2595 (39×27). Aus der Salting-Sammlung. Von ausgezeichneter Erhaltung. (S. oben S. 46.)

T. XXII 15. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 108a (31×22). (S. oben S. 46.)
a) Venedig, Correr Museum. Genaue, etwas schwächere Wiederholung.

T. XXIII 16. CHRISTUS BEI SIMON, mit einem Mönch in weißer Kutte als dem Stifter — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 533a (41×61) (Sammlung A. Thiem). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 39. Von vollkommener Erhaltung. Aus Mailand stammend.

17. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend in einer Halle. Dahinter Hofanlage. Zu Seiten je zwei Engel — Granada, Dom, Capilla real (53×35). Abg. Gazette d. b. a. 1908 (Oktober).

T. XXIV —XXVIII 18. ALTAR MIT DEM ABENDMAHL CHRISTI IM MITTELBILDE UND VIER FLÜGELBILDERN — Löwen, St. Peter (Mitte 180×151). Die Flügelbilder sind aus der Berliner Galerie und der Pinakothek

in München mit der Mitteltafel vereinigt worden. Das Werk ist urkundlich für den Meister beglaubigt und 1464 bis 1468 ausgeführt. Die Mitteltafel ausgestellt Brügge, 1902 Nr. 36. (S. oben S. 21 ff.)

19. DIE KRÖNUNG MARIAE — Wien, Akademie Nr. 558 (83×85,5).

20. ZWEI FLÜGEL EINES ALTARS — Die Gefangennahme Christi, Rückseite, grau in grau Johannes Evangelista; die Auferstehung Christi — München, Pinakothek Nr. 112, 113, 1449. Die Rückseite der Auferstehung, Johannes der Täufer — Dessau, Schloß (je 106×68). Die vier Bilder stammen aus der Sammlung H. W. Campe, Leipzig. Das Bild in Dessau ausgestellt Brügge 1902, Nr. 219. Der Zustand der Innenseiten nicht tadellos, da die Farbschicht stellenweise zerrissen und durchlöchert wirkt. T. XXIX, XXX

21. DIE MADONNA ZWISCHEN PETRUS UND PAULUS — London, National Gallery Nr. 774 (69×52). Gut erhalten. Stammt aus Bologna. Um 1465. T. XXXI

22. CHRISTUS MIT JOHANNES DEM TÄUFER UND EINEM STIFTER — München, Sammlung Prinz Rupprecht von Bayern. Aus der Leuchtenberg-Galerie (St. Petersburg) (52×38). (S. oben S. 39.) T. XXXII

23. DIE GEBURT CHRISTI — Fragment: Joseph und zwei Engel, das am Boden liegende Kind verehrend — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog dieser Sammlung II, Nr. 340) (15,5×12). Der Zustand erschwert die Entscheidung über die Autorschaft.

24. FLÜGELALTAR: in der Mitte die Anbetung der Könige, links Johannes der Täufer, rechts der hl. Christoph. Auf T. XXXIII, XXXIV

den Rückseiten der Flügel, grau in grau die hl. Barbara und die hl. Katharina — München, Pinakothek Nr. 107–109 (61×61–26). In der Boisserée-Sammlung unter dem Namen »die Perle von Brabant«. (Über Herkunft und Datierung s. oben S. 31).

T. XXXV 25. ZWEI FRAGMENTE VON EINER GEBURT CHRISTI. Halbfigur der Madonna — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 545 B (24×14,5) — Halbfigur Josephs mit zwei Hirten im Grunde — Frankfurt a. M., Sammlung Noll (jetzt ?). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 44 (21×18,5). Das Berliner Stück aus der Abtei Salmansweiler, dann im Privatbesitze zu Freiburg i. Br.

T. XXXVI *a*) Berlin, Sammlung W. Müller — Kopie der ganzen Komposition.

T. XXXVII 26. MARIA MIT DEM KINDE, IN GANZER FIGUR, sitzend in einer goldenen, schwarz schraffierten Nische — Paris, Louvre Nr. 2195 (20×13). Goldgrund mit schwarzer Strichelung oder Punktierung wird von Dierick sonst nie, wohl aber gern von seinen Nachahmern benutzt.

27. STIFTERBILDNIS, IN HALBFIGUR, Fragment, Mönch in weißer Kutte — Antwerpen, Gemäldegalerie (Ertborn-Sammlung) Nr. 253 (39×23). Die Tafel oben gerundet, Hintergrund übermalt. Nach Art und Feinheit der Zeichnung Rest eines Altarwerks von der Hand des Meisters. Als »Jan van Eyck« und »Memling« in den älteren Verzeichnissen.

T. XXXVIII 28. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Petersburg, Ermitage Nr. 446 (29×36).

29. FLÜGELALTAR: in der Mitte das Martyrium des hl. Hippolytus, links das Stifterpaar (gemalt von Hugo van der Goes), rechts eine Gruppe von Männern (ungedeutete Szene aus dem Leben des Heiligen). Auf den Rückseiten der Flügel, grau in grau der hl. Hippolytus und die hl. Elisabeth — Brügge, S. Sauveur (91×91—40). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 37. (Über die Datierung und den Charakter dieses Triptychons s. S. 29.)

30. DER WEG ZUM HIMMEL — Lille, Museum Nr. 747 (115×69). T. XXXIX
Aus der Sammlung Nieuwenhuys, früher in der Abtei Tongerloo. Diese und die folgende Tafel Flügel zu einem Jüngsten Gericht, vielleicht Teile des von Bouts für das Stadthaus um 1470 ausgeführten Werkes. (S. oben S. 32.)

31. DER HÖLLENSTURZ — Paris, Louvre (113×68,5). T. XL

32. BILDNIS EINES MANNES — New York, Metropolitan Museum T. XLI
(Altman-Sammlung) Nr. B666—2 (28,5×21). Aus der Sammlung Baron Albert Oppenheim (Köln), in die das Bild zusammen mit zwei Bildnissen von Memling aus russischem Privatbesitze gekommen war. Ausstellung Brügge, 1902, Nr. 38. (S. oben S. 44.)

33. DIE BEIDEN GERECHTIGKEITSBILDER: Die Hinrichtung des T. XLII
unschuldigen Grafen. Die Feuerprobe der Gräfin vor Kaiser Otto —XLV
— Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 65, 66 (323×182). Nach den Urkunden waren vier Tafeln geplant, von denen nur zwei beim Ableben des Meisters fertig waren und davon eine beinahe fertig. Im Auftrag wurden die Maße angegeben mit 25 Fuß Breite und 12 Fuß Höhe. (Über Zustand s. oben S. 26 ff.)

VERZEICHNIS B

Die Bilder von Albert van Ouwater, auch die ihm versuchsweise zugeschriebenen, sowie einige holländische Tafeln aus der Zeit vor 1470.

T. XLVI 34. DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 532a (122×92). Erworben 1889 in Genua. Beglaubigt durch van Manders Bericht. Vgl. Jahrb. d. pr. Ksts. XXXV. (1890) S. 35 ff. (S. oben S. 57.)

T. XLVII 35. STIFTERKOPF mit der Hand des Heiligen hinten am Schädel, Fragment — New York, Metropolitan-Museum Nr. V 29—1, irrtümlich als »Thomas Becket« (10×9). Vgl. Weale im großen Van Eyck-Buch S. 171. (S. oben S. 61.)

T. XLIX 36. MARIA MIT DEM KIND, IN HALBFIGUR — New York, Metropolitan-Museum Nr. Ou 9—1 (39×31), 1922 aus dem Londoner Kunsthandel erworben. Als »Ouwater« im Burlington Magazine. (Meine Ansicht über dieses Bild s. oben S. 61.)

37. DIE MANNALESE — Douai, Museum Nr. 792 (66×31). Ausgestellt 1918 in Valenciennes (vgl. Geborgene Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich Nr. 420 »dem Aelbert van Ouwater nahestehend«). (Mein Urteil darüber s. S. 61.)

38. FLÜGELALTAR MIT DEM GEKREUZIGTEN, MARIA UND JOHANNES IN DER MITTE, auf den Flügeln innen der hl. Christoph und die Gregorsmesse, außen, grau in grau, die Verkündigung

Mariae—Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 44 (73×48—20). Im Landschaftsgrund der Mitte der Dom von Utrecht. Vgl. Winkler, Jahrb. d. pr. Ksts. (1923) S. 136 ff. Wahrscheinlich um 1460 in Utrecht entstanden.

39. ALTARTAFEL MIT 18 DARSTELLUNGEN AUS DER GESCHICHTE CHRISTI—Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 39 (103×167). 1889 aus der Liebfrauenkirche zu Roermond erworben. Bei der Stifterin das Wappen, das auf die Pallandts und die Merodes gedeutet wird. Abg. bei Winkler, Jahrb. d. pr. Ksts. (1923) S. 137. (S. oben S. 63.)

40. FLÜGELALTAR. In der Mitte und innen auf den Flügeln Darstellungen aus dem Marienleben, außen auf den Flügeln 8 Szenen der Passion Christi — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 39 b (84×152—61). Versteigert 1912 bei Muller in Amsterdam, abg. im Auktionskataloge. (S. oben S. 63.) Ähnlich wie 39, südholländisch um 1450 und provinziell.

41. VOTIVTAFEL DES HERRN RAES VAN HAEMSTEDE. In der Mitte der segnende Christus, zu den Seiten die Stifterfamilie — Utrecht, Museum Nr. 1 (63×77). Abg. Martin-Moes, Altholländische Malerei (Leipzig 1912) Nr. 37. Über das Datum (um 1460) s. oben S. 63.

VERZEICHNIS C

Die Bilder von Albert Bouts, geordnet nach den Gegenständen.

T. L 42. MOSES AM BRENNENDEN BUSCH, DER KNIENDE GIDEON, DEN WORTEN DES ENGELS LAUSCHEND — London, Sammlung L. Hirsch (74,5×41). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 41. Abg. m. Publikation der Brügger Ausstellung Tf. 24. Das Bild ist nachträglich zusammengefügt aus zwei Flügeln eines Triptychons, als dessen Mitte eine Madonnendarstellung anzunehmen ist. Die beiden Szenen aus dem Alten Testament beziehen sich typologisch auf die unbefleckte Empfängnis (der brennende, nicht verbrennende Busch — das betaute Vließ Gideons). Gutes und vollkommen erhaltenes Werk aus der mittleren Zeit des Meisters (um 1490).

43. ABRAHAM, DEN KÖNIG MELCHISEDEK BEGRÜSSEND — Luzern, Kunsthandel (Steinmeyer, 1920). Früher Sammlung Hommel, Zürich (50×31). Wahrscheinlich der eine Flügel eines Abendmahlsaltares. Ziemlich spät, wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert entstanden.

44. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — München, Pinakothek, Nr. 114 (115×107). Mit der Signatur des Meisters. In der Verglasung des mittleren Fensters das Wappen von Löwen, das Wappen des Malers mit einem »a«, sowie eine Hausmarke. (Vgl. oben S. 66.) Ziemlich streng und altertümlich in der Zeichnung, vielleicht Wiederholung einer Erfindung Diericks (um 1480 entstanden).

a) Cleveland (U. S.) Sammlung John L. Severance. Vorher in Berlin, Sammlung E. Schweizer, aber nicht mehr in der Versteigerung dieser Sammlung (50×41). Genaue, gleichseitige, sehr gut erhaltene Wiederholung. (S. oben S. 66.) T. LI

b) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 530 (93×62, oben geschweift). Mit der Signatur des Meisters in den Fensterwappen. (Vgl. oben S. 66.) Etwas jünger als das Münchener Exemplar, genaue gegenseitige Wiederholung, in der Ausführung weiter entfernt von Diericks Stil und mehr charakteristisch für Albert. T. LII

45. MARIA VON JOSEPH VEREHRT — Paris, Sammlung Comtesse de Béarn, ehemals Sammlung Felix, Leipzig (ungefähr 30×60). Hervorragende, ziemlich frühe Arbeit des Meisters. (S. oben S. 69.) Dieselbe Komposition in ganzen Figuren, Kopie und sehr gering — New York, Historical society (B. 122). T. LIII

46. DIE GEBURT CHRISTI — Antwerpen, Museum (Sammlung Ertborn) Nr. 223 (94,5×120). Um 1490, mit Anklang an Hugo van der Goes. T. LIV

47. CHRISTUS BEI SIMON — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 626 (39×59). Gegenseitige Wiederholung der Tafel Diericks in der Berliner Galerie (16). An die Stelle des Donators ist die stehende Figur eines jungen Mannes mit porträtartiger Erscheinung eingesetzt, in der Hulin (catalogue critique der Brügger Ausstellung von 1902, S. XXII) ein Selbstporträt Alberts erblicken will. Wahrscheinlich sehr früh entstanden.

48. DIE VERKLÄRUNG CHRISTI. Unten drei Apostel kniend, auf einem Hügel der stehende Christus in weißem Gewand — Cambridge, Fitzwilliam Museum Nr. 99 (70×44, oben rund).

49. DAS ABENDMAHL CHRISTI — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 542 (102×72). Variante des Abendmahls Diericks in Löwen. Ziemlich spät (um 1500).

50. CHRISTUS, DAS KREUZ TRAGEND, mit einem Schergen. Knapper Ausschnitt mit zwei Köpfen und zwei Händen — Berlin, Versteigerung Lepke 11. März 1913 Nr. 123 »Jan van Eyck-Schule« (19×16). Grobe, späte Ausführung.

51. CHRISTUS AM KREUZ mit Maria und Johannes — Brüssel, Galerie Nr. 854 (186×126). Ziemlich spät.

52. CHRISTUS AM KREUZ mit Maria, Johannes und einer Donatrix — Paris, Versteigerung Schiff 1905 Nr. 119 (70×59). In den Typen etwas ungewöhnlich. Wenn von dem Meister, besonders spät.

53. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Paris, Sammlung Marmottan. Vorher im Privatbesitz zu Köln (Maße?). Schmale, ursprünglich oben geschweifte Tafel, nachträglich gerade gemacht. Figurenreiches Hauptwerk (um 1495).

54. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Frankfurt a. M., städt. Museum (50,5×49,5). Komposition nach Rogier. (S. oben S. 68.) Angefügt Flügelbilder, Petrus und die hl. Katharina (60×29).

55. FLÜGELALTAR: Maria betend in der Mitte, rechts Christus, der Mutter erscheinend, links Maria mit sechs Männern und Frauen. Außen, grau in grau die hl. Katharina und Margaretha — Ehemals Hamburg, Sammlung Glitza (später Paris, Kunsthandel) (62×39–16, oben geschweift). In der Mitte auf einem

Schriftband: By · dese · figuere · men · merken · mach · wat · onse · vrouwe · deede · opden · Saterdach. Ziemlich spät (um 1500).

56. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI — Haag, Mauritshuis (28×23,5). Die Komposition, die vermutlich von Dierick stammt, benutzt im Mittelfeld des Altars von Ehningen (Stuttgart Galerie, vgl. 78). Wenn von Albert und nicht etwa von einem anderen Nachfolger Diericks, aus ziemlich früher Zeit.

57. FLÜGELALTAR: Himmelfahrt Mariae in der Mitte, auf dem Flügel rechts der Maler mit seiner Gattin als Donator, links ein älterer Mann als Stifter — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 534 (185×107–47, oben geschweift). Aus der Abtei Tongerloo. Identifiziert mit dem von Molanus erwähnten, für die Marienkapelle zu St. Peter in Löwen von Albert Bouts geschaffenen Altar. Über die Wappen, die Datierung s. oben S. 65 ff. T. LV, LVI

58. DIE HIMMELFAHRT MARIAE — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 535 (184×127, oben geschweift). Komposition und Stil ähnlich wie in 57.

59. FLÜGELPAAR: Stifter mit dem hl. Jacob, Donatrix mit der hl. Katharina — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 536 (je 35×26). Halbfiguren und Brustbilder. Ziemlich spät.

60. FLÜGELPAAR: Ein Chorherr mit dem Täufer und der hl. Barbara, ein Mönch in weißer Kutte mit dem hl. Andreas und der hl. Katharina. Auf der Rückseite der Kreuztragende Christus und die mater dolorosa. Ganze Figuren — Köln, Sammlung O. Strauß, ehemals Berlin, Sammlung v. Kaufmann, Versteigerung Nr. 72, 73 (je 56×22,5). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 141, 142. Aus der mittleren Zeit.

61. CHRISTUS ALS WELTHERRSCHER, Kopf, ganz von vorn — Paris, Privatbesitz (Sedelmeyer Lagerkatalog, Serie X, Nr. 19) – (41 ×29, oben rund). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 238 (de Somzée).
a) Prüm (Eifel) Bischöfl. Convict. Wiederholung, mit dem Gegenstück einer betenden Maria.

T. LVII 62. CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE, ganz von vorn, Kopf im Rund — Berlin, Sammlung v. Kaufmann. (Versteigerung Nr. 74– Dm. 29.) Ziemlich früh, in der Weise Diericks.
a) Antwerpen Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 250 — (Dm. 29). Der Kopf ohne Halsansatz, auf hellem Grund. Öfters ganz mit Unrecht dem Quentin Massys zugeschrieben.
b) Leipzig, Sammlung Dr. U. Thieme. Genaue Wiederholung, auf dunkelm Grund.
Mehrere schwächere Wiederholungen im Londoner Kunsthandel.

63. CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE, halb seitlich gewendet, Brustbild — mit der betenden Maria zu einem Diptychon verbunden — Aachen, Museum (Sammlung Dr. Bock) (je 45×27, oben rund), Ausstellung Düsseldorf 1904, Nr. 145. Publikation dieser Ausstellung (Bruckmann) Tf. 46 — Grund Gold, schwarz punktiert. Auf den Rückseiten die Verkündigung Mariae, von schwächerer Hand.

T. LVIII, LIX *a*) Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo (Versteigerung Nr. 10, 11). Christus, mit erhobenen Händen die Wundmale zeigend, Maria anders gewendet als in 63 (je 40×27, oben rund).

T. LX *b*) New York, Sammlung Friedsam. Christus allein. Der Kopf anders gewendet als in 63 (42×27, oben rund). Versteigerung A. Beurdeley (Paris 1920) Nr. 138. In der derben Malweise besonders charakteristisch für den Meister.

c) Florenz, Kunsthandel (E. Volpi, 1913). Christus allein, gewendet wie 63, aber ohne Hände (34×22).

e) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 528A (36×27). Wie c.

f) Würzburg, städt. Museum (Universität Nr. 286) (33,5×23,5). Christus allein.

g) Bologna, Museum — Christus allein.

h) Krakau, Czartoryski Museum. Maria allein. Wie bei a.

i) Lyon, Museum (34×22). Christus allein, mit erhobenen Händen. Ähnlich wie b.

k) Antwerpen, Versteigerung G. Koninckx 1901, Nr. 54 (25×19). Christus allein, ähnlich wie b und i, jedoch wesentlich später entstanden.

l) Amsterdam, Sammlung Hoogendijk. Christus allein, Kopf wie c, aber mit erhobenen Händen wie b und i (24,5×22).

m) Paris, Sammlung Spiridon. Christus allein, ohne Hände.

n) Nivaagaard (Dänemark), Sammlung J. Hage. Christus, ohne Dornenkrone, auf einer Tafel mit der betenden Maria (47×50). Der Kopf Christi durch Restaurierung entstellt. Ausstellung Brügge 1902, Nr. 95.

o) London, National Gallery Nr. 1083 (44×37). Christus allein, Halbfigur, mit erhobenen Händen, auf schwarz schraffiertem Goldgrund.

p) New York, Historical society B. 333 (18×15–8). Christus allein, als Mitteltafel eines Triptychons, auf den Flügeln Engel in ganzer Figur, mit Wappen, außen auf den Flügeln der hl. Cornelius und die hl. Katharina.

T. LXI 64. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, stehend, im Freien, mit einem Engel, der dem Kind eine Blume reicht — Worcester (U. S. A.), Art Museum (39×27,5). Ziemlich spät.

65. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend, im Freien—New York, Kunsthandel (Bottenwieser 1924), früher London, Sammlung V. Koch (35×23). Wenn nicht von einem anderen Nachahmer Diericks, ziemlich früh. Der Mantel der Madonna in Kniehöhe umgeschlagen, ein Motiv, das die Nachfolger Diericks sowie Memling häufig verwendet haben.

66. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR, säugend — New York, Kunsthandel (Demotte) (59×40). Vgl. Burlington Magazine XLV (1924) S. 56 (irrtümlich als Dierick Bouts). Abg. in m. Band II, Tf. LXXV, Nr. 107h. (S. oben S. 69.)

67. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, thronend unter einem Baldachin—Düsseldorf, Sammlung Dr. Haniel. Aus der Sammlung v. Hollitscher, Berlin (25×17). Genaue Wiederholung nach Diericks kleiner Madonna im Louvre (26).
b) London, Kunsthandel (Spanish art gallery). Genaue Wiederholung, mit Hinzufügung eines Hundes, sowie der Figur Gottvaters im geschweiften Giebelfeld (25,5×18,5: das Madonnenbild allein).

68. DAS HAUPT JOHANNES DES TÄUFERS auf runder Schüssel — Oldenburg, Gemäldegalerie, auf schwarz schraffiertem Goldgrund.
a) Barnard Castle, Bowes Museum (England). (Dm. 29). Wiederholung mit leichten Abweichungen, nicht so charakteristisch für den Meister wie 68.

b) Antwerpen, Versteigerung G. Koninckx (1901, Nr. 122) (Dm. 28). Genau wie a.
c) Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 550 (Dm. 27). Genau wie a.

69. DER HL. AUGUSTINUS mit einem geistlichen Stifter und Johannes der Täufer — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 540 (61×44). Ziemlich früh (um 1485).

70. DIE HL. KATHARINA, Rückseite: Johannes Evang. (Wappen mit gekreuzten Szeptern, angeblich der Familie de Gondi) Altarflügel von der linken Seite eines Triptychons — Paris, Sammlung Chalandon. Vorher Versteigerung E. Odiot 1889, Nr. 7 (33×11). Besonders gute Arbeit aus mittlerer Zeit. T. LXII

71. DER HL. CHRISTOPHORUS — Modena, Galerie (ungefähr 30×25). Ziemlich früh. T. LXIII

72. DIE HEILIGEN HELENA UND ELISABETH, ganze Figuren nebeneinander — Berlin, Kunsthandel (1925). Gebogene Platte aus weichem Holz, vielleicht zur Bekleidung einer Halbsäule.

73. DER HL. HIERONYMUS, im Freien, sich kasteiend — Brüssel, Gemäldegalerie Nr. 348 (41×38).
a) Berlin, Sammlung v. Kaufmann, Versteigerung 1917, Nr. 75 (44×41). Ziemlich genaue gleichwertige Replik.

VERZEICHNIS D

Die Bilder von dem Meister der tiburtinischen Sibylle sowie diejenigen von Nachfolgern und Nachahmern Diericks, ausschließlich der dem zweiten Sohne zugewiesenen, nach Gegenständen geordnet.

T. LXIV 74. DIE TIBURTINISCHE SIBYLLE UND KAISER AUGUSTUS – Frankfurt, Staedel-Institut Nr. 97 (69×85). Wie die folgenden 3 Bilder ein Werk des Meisters der tiburtinischen Sibylle. (S. oben S. 70.)

T. LXV 75. DIE VERMÄHLUNG MARIAE — Philadelphia, Sammlung Johnson, Nr. 344 in Valentiners Katalog dieser Sammlung (139×98). (S. oben S. 71.)

T. LXVI 76. DIE AUFERWECKUNG LAZARI — Mexiko, Museum S. Carlo (80×40). (S. oben S. 71.)

T. LXVII 77. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Paris, Sammlung Crombez (144×103). (S. oben S. 72.)

78. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Brüssel, Sammlung G. Taymans (41×31). Diese Komposition geht offenbar auf Dierick Bouts zurück und ist mehrfach kopiert worden. Eine Nachzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett umfaßt beide Figuren, eine andere, in der Versteigerung Duval (Amsterdam 1910, Nr. 225), nur die Madonna. Der schwäbische Altar aus Ehningen in der Galerie zu Stuttgart, der anscheinend in allen seinen Teilen Kompositionen

Diericks verwertet (vgl. 56), enthält außen auf den Flügeln eine Verkündigung, die ziemlich genau mit der Brüsseler übereinstimmt. Gemeinsames Vorbild ist anzunehmen, weil der Ehninger Altar die typische Altarnische enthält, die im Brüsseler Bilde fehlt, jene Nische, die mehrmals in den Verkündigungen Alberts vorkommt. Der Ehninger Altar ist eine Stiftung der Erzherzogin Mechthild von Württemberg (um 1476) und das Werk eines süddeutschen Malers, der sich zu Dierick Bouts verhält wie Herlin zu Rogier.

79. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Krakau, Museum Czartoryski. Bescheiden, zaghaft, im Stile Diericks (um 1470).

80. DIE GEBURT CHRISTI — Paris, Sammlung Alph. Kann (40 ×30). Maria und Joseph einander gegenüber kniend, zwischen ihnen das Kind auf dem nackten Steinboden liegend. Einfache Komposition, die vermutlich auf Dierick zurückgeht. Ausführung nicht sehr fein, Erhaltung, namentlich in den Köpfen, nicht tadellos. *a*) Deutscher Privatbesitz (wo ?). Genaue, besser erhaltene Wiederholung.

81. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Yerkes-Sammlung (Versteigerung 1910, Nr. 6) (96×135). In die Breite gezogene Komposition, etwas ähnlich dem Mittelbilde des Münchener Triptychons. Ziemlich frühe Arbeit eines tüchtigen Nachahmers.

82. CHRISTUS UND JOHANNES DER TÄUFER — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 633C (73×56). Aus der Sammlung Traumann, Madrid. Wiederholung der Tafel Diericks im Besitze des Prinzen Rupprecht von Bayern (22) mit Hinzufügung einer Gruppe von Männern, die Johannes auf den Heiland hinweist. Die Zutaten T. LXVIII

im Stile Hugos van der Goes. Vgl. Amtl. Berichte der Kgl. Museen, Berlin XXX, Sp. 209 ff.

T. LXIX, LXX 85. CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE, Brustbild, die Hände aufeinandergelegt — Gegenstück: Die weinende Maria, mit aneinandergelegten Händen — London, National Gallery Nr. 711, 712 (je 36×27). Schwarz schraffierter Goldgrund. Dieses Paar wurde in Diericks Werkstätte häufig ausgeführt.

a) Paris, Louvre Nr. 2200, 2201 (je 38×28) Genaue, annähernd gleichwertige Wiederholung beider Tafeln.

b) Goluchow (Polen), Sammlung Graf Czartoryski. Etwas spätere Wiederholung beider Tafeln.

c) Amsterdam, Versteigerung Westenberg . . . 1902, Nr. 10, 11 (je 40×27) — Berlin, Versteigerung 1904 (Lutzen . . .) Nr. 73, 74. Spätere harte Wiederholungen beider Tafeln.

d) Paris, Versteigerung 1914 (22. Mai) Nr. 6 (37×28). Spätere freie Wiederholung beider Tafeln.

e) Paris, Sammlung Le Roy = Köln, Versteigerung Haberthür 1902, Nr. 20 — Ausstellung Brügge 1902, Nr. 365 (van Speybrouck, Brügge) Maria allein, im Stil ähnlich wie c.

f) Paris, Sammlung Spiridon. Maria allein.

g) Chur, bischöfl. Schloß (40×28). Maria allein.

h) Madrid, Sammlung Weisberger. Maria allein.

T. LXXI 84. DIE MADONNA MIT DEM HL. LUCAS–Penrhyn Castle, Sammlung Lord Penrhyn (110×88), von Holz auf Leinwand übertragen. Die Komposition angeregt durch Rogiers bekannte Gestaltung. Ausstellung Brügge 1902, Nr. 115. Der Kopf des Heiligen vielleicht ein Bildnis Diericks. Das ausgezeichnete, dem Hauptmeister nahe-

stehende Bild in einigen Teilen, namentlich im Kopfe der Madonna etwas grob und unbelebt. Als Original nicht ohne Bedenken anzunehmen.

85. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend, im Freien — Baden (Schweiz), Sammlung Boveri (25×37,5).

86. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend, im Freien, vor einem Brokatstreifen — Hayward's Heath, Sammlung Stephenson Clarke (26×21). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 54. T. LXXII

87, DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend. Dahinter Hof mit Beeten, von Baulichkeiten umgeben. Drei Frauen im Hintergrunde — Hayward's Heath, Sammlung Stephenson Clarke (36,5×24). Ausstellung Brügge 1902, Nr. 43. T. LXXIII

a) Leitmeritz, Dom (angeblich datiert 1498). Genaue Wiederholung.

88. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend. Dahinter Hof mit Beeten — London, Kunsthandel (Spanish art gallery 1920). Die Örtlichkeit ähnlich wie in 87, die Figur anders bewegt. Das Bewegungsmotiv des im Gebetbuch Mariae blätternden Kindes übernommen vom Meister der Lucia-Legende in einem Bild, das aus Florenz in den Pariser Kunsthandel gelangt ist.

89. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend, im Freien, vor einem Brokatstreifen — London, Sammlung O. Gutekunst (ungefähr 35×25). Ausgezeichnet, dem Hauptmeister sehr nahestehend. T. LXXIV

T. LXXV 90. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, stehend, im Freien, vor einem Brokatstreifen — München, Privatsammlung J. Böhler (28,5×20). Sehr fein, dem Hauptmeister sehr nah, besonders ähnlich mit 87. Im Gewand eine vom Restaurator unglücklich ausgefüllte Fehlstelle.

91. DIE MADONNA, IN GANZER FIGUR, sitzend, in einem Zimmer, rechts und links je ein Engel — Granada, Dom, capilla real, Abg. Gazette d. b. a. 1908 (Oktober). Eine gröbere Wiederholung dieser Madonnenfigur, dem Albert Bouts zugeschrieben (65). Wahrscheinlich um 1480 in Brügge entstanden.

a) Lucca, Privatsammlung. Wiederholung der ganzen Komposition (Abg. Reinach, répertoire de peintures I, S. 182). Wahrscheinlich identisch mit einem Bilde (Mittelteil eines Triptychons) vom Brügger Meister der Lucia-Legende (Abg. Sedelmeyer, Lagerkatalog 1900, Nr. 14).

T. LXXVI 92. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 28 (29,5×20,5). Durchaus im Stile des Hauptmeisters, vielleicht nicht ganz fein genug. (S. oben S. 48.)

T. LXXVII 93. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR mit landschaftlichem Grund — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 545 C (28×19,5). Ganz im Stile Diericks. Die Landschaft mit vielen geraden Linien etwas trocken. (S. oben S. 47.)

a) Sigmaringen, Galerie Nr. 38 (28×20). Schwächere Wiederholung.

b) Paris, Louvre. Grobe Wiederholung mit schraffiertem Goldgrund.

c) München, Sammlung Freiherr von Tucher. Wiederholung von der Hand des Brügger Meisters der Lucia-Legende (Abg. Münchener Jahrbuch 1910, II. Halbband, S. 15).
d) Paris, Versteigerung Dollfus, 1912, Nr. 84. Wiederholung eines Nachahmers, mit leichten Veränderungen.

94. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR, mit Landschaft. Petersburg, Sammlung Graf Pourtalès (wahrscheinlich zugrunde gegangen) (25×20). Außerordentlich feine, in der Komposition der Frankfurter Madonna (15) ähnliche Arbeit, von mir früher für ein Original Diericks gehalten. Einige fremdartige Züge, besonders die Form der vortrefflich durchgebildeten Hand, mit den aufwärts gebogenen Fingerspitzen, sprechen gegen Diericks Autorschaft. Verwandtschaft mit der hypothetisch dem Albert Bouts gegebenen Tafel (45) bringt den Gedanken nahe, daß auch diese Madonna ein Frühwerk Alberts sein könnte. T. LXXVIII

95. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR, mit offener Brust — Paris, Versteigerung Engel-Gros 1921, Nr. 3 (32×19) — Ausstellung Brügge 1902, Nr. 94 (Baron d'Albénas, Montpellier). Die Komposition schließt sich eng an diejenige der Salting-Madonna Diericks an (14).
a) Sigmaringen, Museum Nr. 29 (29×21). Genaue Wiederholung, ebenfalls mit Brokatgrund. Fremdartige Schmuckketten auf der Stirn der Madonna und am Halse des Kindes.

96. DIE MADONNA, IN HALBFIGUR, von vorn, mit beiden Händen das Kind haltend, das mit einem Rosenkranz spielt — Amsterdam, Kunsthandel (Goudstikker 1920). Vorher Wien, Sammlung Duschnitz (34×22,5). Dem Meister selbst sehr nahe. T. LXXIX

a) Kopenhagen, Glyptothek. Genaue Wiederholung, annähernd gleichwertig, ein wenig weicher im Frauenkopf.

b) Paris, Versteigerung H. Haro (1911), Nr. 117 (33×27). Im Stil abweichende Wiederholung, mit landschaftlichem Grund.

T. LXXX 97. DER HL. CHRISTOPHORUS, mit dem Christkind im Wasser schreitend—Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog der Sammlung II Nr. 342 (26×19). Das ausgezeichnete, von Valentiner als Albert Bouts katalogisierte Bild scheint mir über das Können dieses Malers hinauszugehen und kommt als Arbeit Diericks in Betracht.

T. LXXXI 98. DER HL. HIERONYMUS, knieend, im Freien. — Leipzig, Sammlung Rud. Brockhaus (35,5×22, oben rund). Von hoher Feinheit in der Ausführung, in der Art Diericks.

VERZEICHNIS E

Die im Abschnitt über Joos van Gent erwähnten Bilder.*

99. DIE KOMMUNIONTAFEL — Urbino, Palast. (311×335). Ausgeführt 1473, 1474 für die Corpus Domini-Brüderschaft in Urbino (die Predelle dazu von Paolo Uccello). (S. oben S. 77.) T. LXXXII

a) Urbino, Palast. Teilkopie, Christus in Halbfigur (111×89). Anscheinend richtig dem Giovanni Santi zugeschrieben. Abg. bei Venturi a. a. O. S. 133.

100. FLÜGELALTAR MIT DER KREUZIGUNG CHRISTI IN DER MITTE und Moses-Taten auf den Flügeln — Gent, St. Bavo (ungefähr 250 cm breit im ganzen). Um 1465 in Gent von Joos ausgeführt. Vgl. Winkler, Zeitschr. f. b. Kst. 1916, S. 321 ff. Hier auch Abb. (S. oben S. 82.)

101. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Sammlung George Blumenthal (Leinwand, 108×158). Aus Spanien. Um 1466 in Gent gemalt. (S. oben S. 84 ff.) T. LXXXIII

102. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Paris, Privatsammlung. Ehemals Sammlung E. Odiot (Versteigerung 1889, Nr. 1) (65×72). T. LXXXIV

* M. H. Bernath (American journal of archaeology, second series Vol. XIV (1910), S. 331 ff., 450 ff.,) hat dem Genter Meister zu Unrecht mehrere Bilder sowie eine Tapisserie im Museum zu Boston zugeschrieben. Venturi (storia dell' arte italiana VII, II, S. 169) gibt dem Meister die Halbfigur des heiligen Marcus im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M. (Nr. 18 „Bonsignori"), keineswegs überzeugend.

Dem Genter Meister sehr nahe, vielleicht ein Jugendwerk von seiner Hand. (S. oben S. 86.)

T. LXXXV —XCI 103. DIE 28 AUTORENBILDNISSE — 14 — Rom, Palazzo Barberini, 14 — Paris, Louvre. S. oben S. 87 ff., wo die Liste der Dargestellten mit den Maßen der Tafeln, die sämtlich abgeb. bei Venturi a. a. O. S. 135 ff.

T. XCII 104. BILDNIS FEDERIGOS DA MONTEFELTRE MIT SEINEM SOHN — Rom, Palazzo Barberini (135×79). Wahrscheinlich um 1476 für das studio dei ritratti gemalt. (S. oben S. 89.)

T. XCIII 105. DIE SIEBEN FREIEN KÜNSTE — zwei Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 54, 54a, zwei London, National Gallery Nr. 755, 756. S. oben S. 98, wo die Maße angegeben, sowie die Inschriften. Um 1476 für einen Raum des Palastes in Urbino ausgeführt.

106. FEDERIGO DA MONTEFELTRE MIT SEINEM SOHN UND DREI VERTRAUTEN in einer Halle — Windsor, Königl. Schloß (90×180). Abb. bei Venturi, a. a. O, S. 159. Wahrscheinlich um 1476 für einen Raum des Palastes in Urbino ausgeführt.

ORTSREGISTER
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

D. B. = Dierick Bouts
A. B. = Albert Bouts
M. d. t. S. = Der Meister der tiburtinischen Sibylle
B. F. = Nachfolger Diericks

AACHEN, MUSEUM
A. B. Christus und Maria 63

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
Holländisch. Flügelaltar mit Christus am Kreuz 38
Holländisch. Altartafel mit Darstellungen aus dem Leben Christi . . 39
Holländisch. Flügelaltar mit Darstellungen aus dem Marienleben . . 40

SAMMLUNG HOOGENDIJK
A. B. Christus . . . . . 63 l

VERSTEIGERUNG WESTENBERG
B. F. Christus und Maria 83

KUNSTHANDEL
B. F. Die Madonna in Halbfigur 96

ANTWERPEN, GEMÄLDEGALERIE
D. B. Stifterbildnis 27
A. B. Die Geburt Christi 46
A. B. Christus mit der Dornenkrone . . . . . 62 a
B. F. Die Madonna in Halbfigur 92

VERSTEIGERUNG KONINCKX
A. B. Christus . . . . . 63 k
A. B. Das Haupt des Täufers . . . . . 68 b

BADEN (SCHWEIZ), SAMMLUNG BOVERI
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 85

BARNARD CASTLE, BOWES MUSEUM
A. B. Das Haupt des Täufers 68a

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
D. B. Christus am Kreuz 5
D. B. Christus bei Simon 16
D. B. Geburt Christi, Fragment, Maria 25
Ouwater. Die Auferweckung Lazari 34
A. B. Die Verkündigung Mariae 44b
A. B. Christus 63e
A. B. Der hl. Augustin 69
B. F. Christus und Johannes d. T. 82
B. F. Die Madonna in Halbfigur 93
Joos. Zwei Tafeln aus der Folge der freien Künste 105
D. B. (Kopie) Christus am Kreuz (Flügel: Die hl. Agathe und Clara) 5a

SAMMLUNG W. MÜLLER
D. B. (Kopie) Geburt Christi 25a

SAMMLUNG V. KAUFMANN (ehemals)
A. B. Christus mit der Dornenkrone 62
A. B. Der hl. Hieronymus 73a

KUNSTHANDEL
A. B. Die hl. Helena und Elisabeth 72

VERSTEIGERUNG, LEPKE (1913)
A. B. Christus, das Kreuz tragend 50

BOLOGNA, MUSEUM
A. B. Christus 63g

BONN, PROVINZIAL-MUSEUM
D. B. (Kopie?) Flügel: Die hl. Katharina und Barbara 5a

BRÜGGE, S. SAUVEUR
D. B. Der Hippolytus-Altar 29

BRÜSSEL, GEMÄLDEGALERIE
D. B. Die Gerechtigkeitsbilder 33
A. B. Christus bei Simon 47
A. B. Das Abendmahl Christi 49
A. B. Christus am Kreuz 51
A. B. Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariae in der Mitte 57
A. B. Die Himmelfahrt Mariae 58
A. B. Flügelpaar mit Stiftern 59
A. B. Das Haupt des Täufers 68c
A. B. Der hl. Hieronymus 73

SAMMLUNG VICOMTE RUFFO
A. B. Christus und Maria 63a
B. F. Die Verkündigung Mariae 78

CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM
A. B. Die Verklärung Christi 48

CLEVELAND, SAMMLUNG SEVERANCE
A. B. Die Verkündigung Mariae 44a

CHUR, BISCHÖFLICHES SCHLOSS
B. F. Maria 83b

DESSAU, SCHLOSS
D. B. Johannes der Täufer 20

DOUAI, MUSEUM
Holländisch. Die Mannalese 37

DÜSSELDORF, SAMMLUNG HANIEL
A. B. Die Madonna in ganzer Figur 67

FLORENZ, BARGELLO
D. B. Die Madonna 9

KUNSTHANDEL (VOLPI)
A. B. Christus 63c

FRANKFURT a. M., STAEDEL-INSTITUT
D. B. (Kopie) Die Beweinung Christi 4a
D. B. Die Madonna 15
M. d. t. S. Die Sibylle und Kaiser Augustus 74

STÄDT. MUSEUM
A. B. Die Beweinung Christi 54

SAMMLUNG NOLL
D. B. Geburt Christi, Fragment, Josef 25

KUNSTHANDEL
D. B. (Kopie) Die Madonna 9b

GENT, ST. BAVO
Joos. Flügelaltar mit der Kreuzigung Christi 100

GOLUCHOW, SAMMLUNG CZARTORYSKI
B. F. Christus und Maria 83b

GRANADA, DOM
D. B. Flügelaltar mit der Kreuzabnahme 2a
D. B. Die Madonna mit vier Engeln 17
B. F. Die Madonna mit zwei Engeln 91

HAAG, MAURITSHUIS
A. B. Die Auferstehung Christi 56

HAMBURG, SAMMLUNG GLITZA (ehemals)
A. B. Flügelaltar mit der betenden Maria in der Mitte 55

HAYWARD'S HEATH, SAMMLUNG ST. CLARKE
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 86
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 87

KOPENHAGEN, GLYPTOTHEK
B. F. Die Madonna in Halbfigur 96a

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM
D. B. (Kopie) Die Beweinung Christi 4b

SAMMLUNG O. STRAUSS
A. B. Flügelpaar mit Stiftern und Heiligen 60

KRAKAU, CZARTORYSKI-MUSEUM
A. B. Maria 63h
B. F. Die Verkündigung Mariae 79

LILLE, MUSEUM
D. B. Der Weg zum Himmel 30

LEIPZIG, SAMMLUNG U. THIEME
A. B. Christus mit der Dornenkrone 62b

SAMMLUNG R. BROCKHAUS
B. F. Der hl. Hieronymus 98

LEITMERITZ, DOM
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 87a

LÖWEN, ST. PETER
D. B. Der Erasmus-Altar 8
D. B. Der Sakramentsaltar 18

LONDON, NATIONAL GALLERY
D. B. Die Grablegung Christi 3
D. B. Bildnis eines Mannes 12
D. B. Die Madonna 14

D. B. Die Madonna zwischen Petrus und Paulus 21
A. B. Christus 63o
B. F. Christus und Maria. 83
Joos. Zwei Tafeln aus der Folge der freien Künste 105

SAMMLUNG O. GUTEKUNST
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 89

SAMMLUNG A. BROWN
D. B. Stifterporträt 7

SAMMLUNG L. HIRSCH
A. B. Moses und Gideon 42

KUNSTHANDEL
A. B. Die Madonna in ganzer Figur 67b
B. F. Die Madonna in ganzer Figur 88

LUCCA, PRIVATSAMMLUNG
B. F. Die Madonna mit zwei Engeln 91a

LYON, MUSEUM
A. B. Christus 63i

LUZERN, KUNSTHANDEL
A. B. Abraham und Melchisedek 43

MADRID, PRADO
D. B. Die Verkündigung Mariae und drei andere Tafeln 1

SAMMLUNG WEISBERGER
B. F. Maria 83h

MEXICO, MUSEUM S. CARLO
M. d. t. S. Die Auferweckung Lazari 76

MODENA, GALERIE
A. B. Der hl. Christophorus 71

MÜNCHEN, PINAKOTHEK

D. B. Die Gefangennahme Christi 20
D. B. Die Auferstehung Christi 20
D. B. Johannes Evang. 20
D. B. Flügelaltar mit der Anbetung der Könige 24
A. B. Die Verkündigung Mariae 44

SAMMLUNG PRINZ RUPPRECHT

D. B. Christus mit Johannes d. T. 22

SAMMLUNG J. BÖHLER

B. F. Die Madonna stehend in ganzer Figur 90

SAMMLUNG FREIHERR VON TUCHER

B. F. (Meister der Lucia-Legende) Die Madonna in Halbfigur 93c

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

D. B. Die Madonna 9a
D. B. Bildnis eines Mannes 32
Ouwater. Stifterkopf, Fragment. 35
D. B. F. Die Madonna 36

HISTORICAL SOCIETY

A. B. Christus, als Mitteltafel eines Triptychons 63p

SAMMLUNG FRIEDSAM

A. B. Christus 63b

SAMMLUNG YERKES (ehemals)

B. F. Die Anbetung der Könige 81

SAMMLUNG G. BLUMENTHAL

Joos. Die Anbetung der Könige 101

KUNSTHANDEL

D. B. Die Madonna 11
A. B. Die Madonna in ganzer Figur 65
A. B. Die Madonna in Halbfigur 66

NIVAAGAARD, SAMMLUNG HAGE
A. B. Christus und Maria 63n

OLDENBURG, GEMÄLDEGALERIE
A. B. Das Haupt des Täufers 68

PARIS, LOUVRE
D. B. Die Beweinung Christi 4
D. B. Die Madonna 26
D. B. Der Höllensturz 31
B. F. Christus und Maria 83a
B. F. Die Madonna in Halbfigur 93b

SAMMLUNG DOLLFUS (ehemals)
B. F. Die Madonna in Halbfigur 93d

SAMMLUNG LE ROY
B. F. Maria 83e

SAMMLUNG CHALANDON
D. B. (Kopie) Die Madonna 9c
A. B. Die hl. Katharina 70

SAMMLUNG WARNECK
D. B. Bildnis eines Mannes 10

SAMMLUNG COMTESSE DE BÉARN
A. B. Maria von Joseph verehrt 45

SAMMLUNG MARMOTTAN
A. B. Die Kreuzigung Christi 53

SAMMLUNG SPIRIDON
A. B. Christus 63m
B. F. Maria 83f

SAMMLUNG CROMBEZ
M. d. t. S. Die Kreuzigung Christi 77

SAMMLUNG ALPH. KANN

B. F. Die Geburt Christi 80

PRIVATBESITZ

A. B. Christus als Weltherrscher 61

Joos. Die Anbetung der Könige 102

VERSTEIGERUNG SCHIFF

A. B. Christus am Kreuz 52

VERSTEIGERUNG HARO (1911)

B. F. Die Madonna in Halbfigur 96b

VERSTEIGERUNG (1914)

B. F. Christus und Maria 85d

VERSTEIGERUNG ENGEL-GROS (1921)

B. F. Die Madonna in Halbfigur 95

PETERSBURG, ERMITAGE

D. B. Die Verkündigung Mariae 28

SAMMLUNG GRAF POURTALÈS (ehemals)

B. F. Die Madonna in Halbfigur 94

PENRHYN CASTLE (ENGLAND)

B. F. Die Madonna mit dem hl. Lucas 84

PHILADELPHIA, SAMMLUNG JOHNSON

D. B. Moses am brennenden Busch 13

D. B. Geburt Christi, Fragment 23

M. d. t. S. Die Vermählung Mariae 75

B. F. Der hl. Christophorus 97

ROM, PALAZZO BARBERINI

Joos. Die 14 Autorenbildnisse 103

Joos. Federigo von Urbino 104

ROTTERDAM, MUSEUM
D. B. Johannes auf Patmos 6

SIGMARINGEN, GALERIE
B. F. Die Madonna in Halbfigur 93a
B. F. Die Madonna in Halbfigur 95a

URBINO, PALAST
Joos. Die Kommuniontafel 99
Joos. (Kopie) Christus in Halbfigur 99a

UTRECHT, MUSEUM
Holländisch. Votivtafel des Herrn van Haemstede 41

VALENCIA, COLEGIO DEL PATRIARCA
D. B. Flügelaltar mit Kreuzabnahme 2

VENEDIG, MUSEUM CORRER
D. B. (Kopie) Die Madonna 15a

WASHINGTON, SAMMLUNG LODGES
D. B. (?) Der hl. Hieronymus 8a

WIEN, AKADEMIE
D. B. Die Krönung Mariae 19

WINDSOR, SCHLOSS
Joos. Federigo von Urbino mit seinem Sohn und Vertrauten 106

WORCESTER (U.S.), MUSEUM
A. B. Die Madonna 64

WÜRZBURG, STÄDT. MUSEUM
A. B. Christus 63f

VERZEICHNIS DER TAFELN

I D. Bouts, Die Verkündigung Mariae, Madrid, Prado.

II D. Bouts, Die Heimsuchung, Madrid, Prado.

III D. Bouts, Die Geburt Christi, Madrid, Prado.

IV D. Bouts, Die Anbetung der Könige, Madrid, Prado.

V D. Bouts, Die Kreuzabnahme, Valencia, colegio del patriarca.

VI D. Bouts, Die Kreuzigung, Die Auferstehung Christi, Valencia, colegio del patriarca.

VII D. Bouts, Die Grablegung Christi, London, National Gallery.

VIII D. Bouts, Die Beweinung Christi, Paris, Louvre.

IX D. Bouts, Christus am Kreuz, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

X Bouts-Nachfolger, Christus am Kreuz mit Heiligen, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XI D. Bouts, Johannes auf Patmos, Rotterdam, Museum.

XII D. Bouts, Bildnis eines Mannes, London, Sammlung A. Brown.

XIII D. Bouts, Das Martyrium des hl. Erasmus, Löwen, St. Peter

XIV D. Bouts, Die hl. Hieronymus und Bernhard, Löwen, St. Peter.

XV D. Bouts (?), Der hl. Hieronymus, Washington, Sammlung Lodges.

XVI D. Bouts, Die Madonna, Florenz, Bargello.

XVII D. Bouts, Bildnis eines Mannes, Paris, Sammlung Warneck.

XVIII D. Bouts, Die Madonna, New York, Kunsthandel.

XIX D. Bouts, Bildnis eines Mannes, London, National Gallery.

XX D. Bouts, Moses am brennenden Busch, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XXI D. Bouts, Die Madonna, London, National Gallery.

XXII D. Bouts, Die Madonna, Frankfurt, Staedel-Institut.

XXIII D. Bouts, Christus bei Simon, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXIV D. Bouts, Das Abendmahl Christi, Löwen, St. Peter.

XXV D. Bouts, Das Passahfest, Löwen, St. Peter.

XXVI D. Bouts, Elias in der Wüste, Löwen, St. Peter.

XXVII D. Bouts, Abraham und Melchisedek, Löwen, St. Peter

XXVIII D. Bouts, Die Mannalese, Löwen, St. Peter.

XXIX D. Bouts, Die Auferstehung Christi, München, Pinakothek.

XXX D. Bouts, Johannes d. T., Dessau, Schloß.

XXXI D. Bouts, Die Madonna zwischen Petrus und Paulus, London, National Gallery.

XXXII D. Bouts, Christus mit Johannes d. T., München, Sammlung Prinz Rupprecht.

XXXIII D. Bouts, Die Anbetung der Könige, München, Pinakothek.

XXXIV D. Bouts, Johannes d. T., Der heilige Christophorus, München, Pinakothek.

XXXV D. Bouts, Die Geburt Christi, Frankfurt, Sammlung Noll, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXVI D. Bouts (Kopie), Die Geburt Christi, Berlin, Sammlung W. Müller.

XXXVII D. Bouts, Die Madonna, Paris, Louvre (etwas vergrößert).

XXXVIII D. Bouts, Die Verkündigung Mariae, Petersburg, Ermitage.

XXXIX D. Bouts, Der Weg zum Himmel, Lille, Museum.

XL D. Bouts, Der Höllensturz, Paris, Louvre.

XLI D. Bouts, Bildnis eines Mannes, New York, Metropolitan Museum.

XLII D. Bouts, Die Hinrichtung des Grafen, Brüssel, Gemäldegalerie.

XLIII D. Bouts, Die Feuerprobe, Brüssel, Gemäldegalerie.

XLIV D. Bouts, Die Feuerprobe, Ausschnitt, Brüssel, Gemäldegalerie.

XLV D. Bouts, Die Feuerprobe, Ausschnitt, Brüssel, Gemäldegalerie.

XLVI A. van Ouwater, Die Auferweckung Lazari, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XLVII A. van Ouwater, Fragment — Stifterkopf, New York, Metropolitan Museum (vergrößert).

XLVIII A. van Ouwater (Nachzeichnung), Die Auferweckung Lazari, Berlin, Kupferstichkabinett.

XLIX Bouts-Nachfolger, Die Madonna, New York, Metropolitan Museum.

L A. Bouts, Moses und Gideon, London, Sammlung L. Hirsch.

LI A. Bouts, Die Verkündigung Mariae, Cleveland, Sammlung Severance.

LII A. Bouts, Die Verkündigung Mariae, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LIII A. Bouts, Maria von Joseph verehrt, Paris, Sammlung Comtesse de Béarn.

LIV A. Bouts, Die Geburt Christi, Antwerpen, Museum.

LV A. Bouts, Die Himmelfahrt Mariae, Brüssel, Gemäldegalerie.

LVI A. Bouts, Flügelbilder mit Stiftern, Brüssel, Gemäldegalerie.

LVII A. Bouts, Christus mit der Dornenkrone, ehemals Berlin, Sammlung v. Kaufmann.

XVIII A. Bouts, Christus als Schmerzensmann, ehemals Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo.

LIX A. Bouts, Die betende Maria, ehemals Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo.

LX A. Bouts, Christus als Schmerzensmann, New York, Sammlung M. Friedsam.

LXI A. Bouts, Die Madonna, Worcester (U. S.), Art Museum.

LXII A. Bouts, Die hl. Katharina, Paris, Sammlung Chalandon.

LXIII A. Bouts, Der hl. Christophorus, Modena, Galerie.

LXIV Der Meister der tiburtinischen Sibylle, Die Sibylle und Kaiser Augustus, Frankfurt, Staedel-Institut.

LXV Der Meister der tiburtinischen Sybille, Die Vermählung Mariae, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXVI Der Meister der tiburtinischen Sybille, Die Auferweckung Lazari, Mexiko, Museum S. Carlo.

LXVII Der Meister der tiburtinischen Sybille, Die Kreuzigung Christi, Paris, Sammlung Crombez.

LXVIII Bouts-Folger, Christus und der Täufer, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXIX Bouts-Folger, Christus mit der Dornenkrone, London, National Gallery.

LXX Bouts-Folger, Die weinende Maria, London, National Gallery.

LXXI Bouts-Folger, Die Madonna mit dem hl. Lucas, Penrhyn-Castle.

LXXII Bouts-Folger, Die Madonna, Hayward's Heath.

LXXIII Bouts-Folger, Die Madonna, Hayward's Heath.

LXXIV Bouts-Folger, Die Madonna, London, Sammlung O. Gutekunst.

LXXV Bouts-Folger, Die Madonna, München, Sammlung J. Böhler.

LXXVI Bouts-Folger, Die Madonna, Antwerpen, Museum.

LXXVII Bouts-Folger, Die Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXXVIII Bouts-Folger (Albert?), Die Madonna, Petersburg, Sammlung Graf Pourtalès

LXXIX Bouts-Folger, Die Madonna, Amsterdam, Kunsthandel.

LXXX Bouts-Folger, Der hl. Christophorus, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXXXI Bouts-Folger, Der hl. Hieronymus, Leipzig, Sammlung R. Brockhaus.

LXXXII Joos van Gent, Die Kommuniontafel, Urbino, Palast.

LXXXIII Joos van Gent, Die Anbetung der Könige, New York, Sammlung G. Blumenthal.

LXXXIV Joos van Gent (?), Die Anbetung der Könige, Paris, Privatbesitz.

LXXXV Joos van Gent, Ambrosius, Rom, Palazzo Barberini.

LXXXVI Joos van Gent, Bartolus, Rom, Palazzo Barberini.

LXXXVII Joos van Gent, Ptolemäus, Paris, Louvre.

LXXXVIII Joos van Gent, Euclit, Rom, Palazzo Barberini.

LXXXIX Joos van Gent, Salomo, Rom, Palazzo Barberini.

XC Joos van Gent, Moses, Rom, Palazzo Barberini.

XCI Joos van Gent, Papst Gregor, Rom, Palazzo Barberini.

XCII Joos van Gent, Federigo von Urbino, Rom, Palazzo Barberini.

XCIII Joos van Gent, Die Musik, London, National Gallery.

TAFELN

1. D. BOUTS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Madrid, Prado.

1. D. BOUTS. DIE HEIMSUCHUNG.
Madrid, Prado.

1. D. BOUTS. DIE GEBURT CHRISTI.
Madrid, Prado.

1. D. BOUTS. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Madrid, Prado.

2. D. BOUTS. DIE KREUZABNAHME.
Valencia, colegio del patriarca.

2. D. BOUTS. DIE KREUZIGUNG.
Valencia, colegio del patriarca.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI.
Valencia, colegio del patriarca.

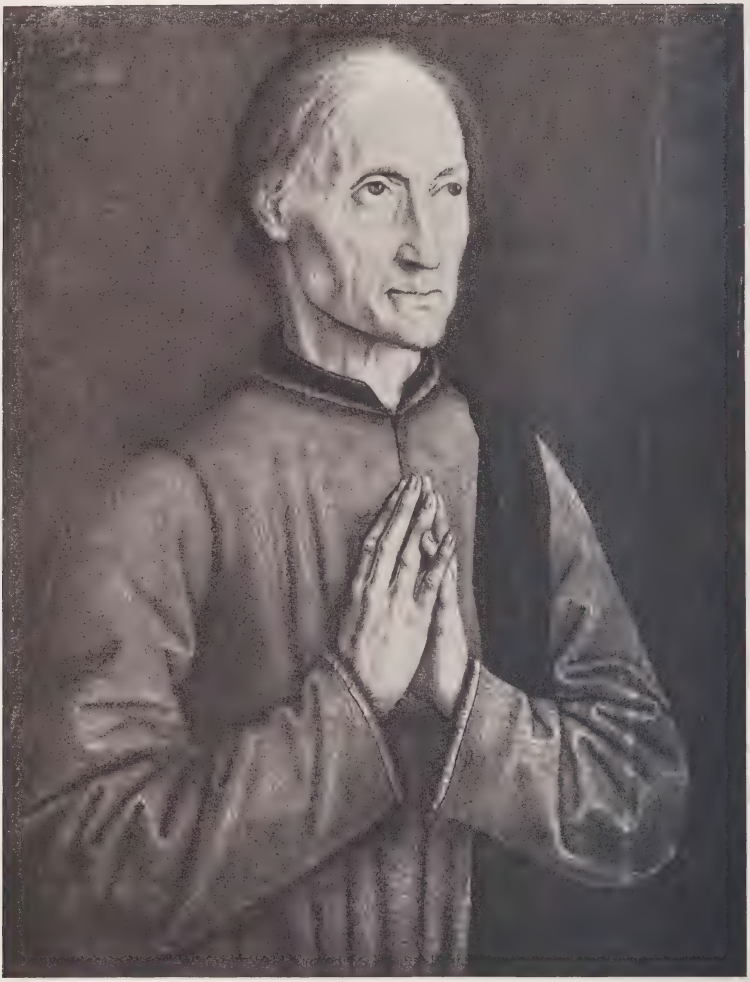
3. D. BOUTS. DIE GRABLEGUNG CHRISTI.
London, National Gallery.

4. D. BOUTS. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Paris, Louvre.

5. D. BOUTS. CHRISTUS AM KREUZ.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

5a. BOUTS-NACHFOLGER. CHRISTUS AM KREUZ MIT HEILIGEN.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

6. D. BOUTS. JOHANNES AUF PATMOS.
Rotterdam, Museum.



7. D. BOUTS. BILDNIS EINES MANNES.
London, Sammlung A. Brown.

8. D. BOUTS. DAS MARTYRIUM DES HL. ERASMUS.
Löwen, St. Peter.

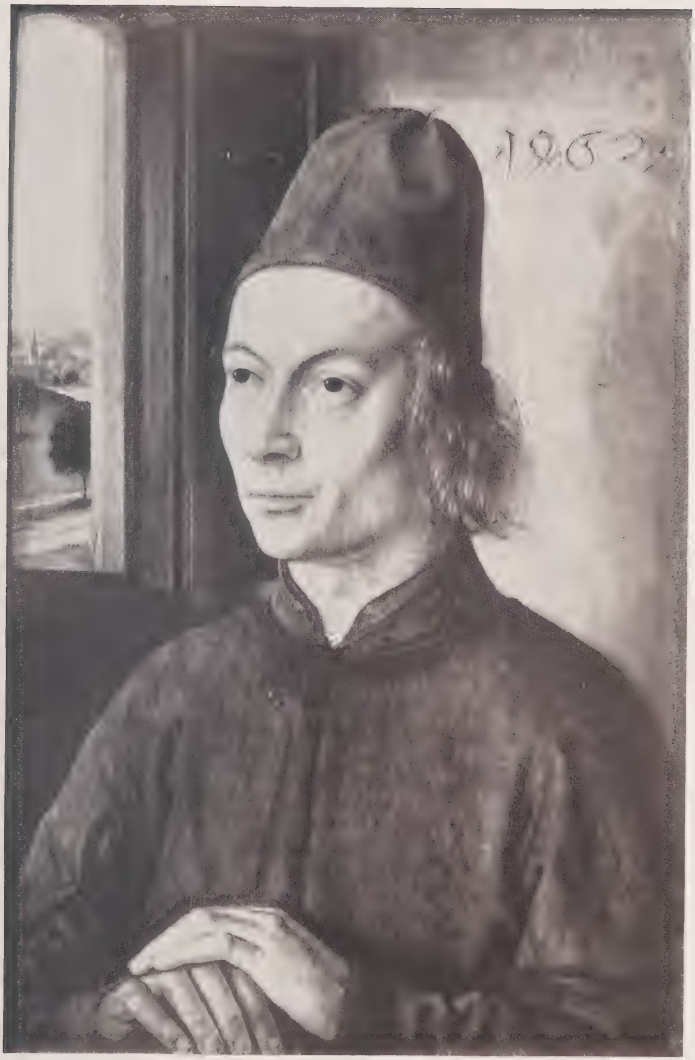
8. D. BOUTS. DIE HL. HIERONYMUS UND BERNHARD.
Löwen, St. Peter.

8a. D. BOUTS. (?). DER HL. HIERONYMUS.
Washington, Sammlung Lodges.

9. D. BOUTS. DIE MADONNA.
Florenz, Bargello.

10. D. BOUTS. BILDNIS EINES MANNES.
Paris, Sammlung Warneck.

11. D. BOUTS. DIE MADONNA.
New York, Kunsthandel.



12. D. BOUTS. BILDNIS EINES MANNES.
London, National Gallery.

13. D. BOUTS. MOSES AM BRENNENDEN BUSCH.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

14. D. BOUTS. DIE MADONNA.
London, National Gallery.

15. D. BOUTS. DIE MADONNA.
Frankfurt, Staedel-Institut.

16. D. BOUTS. CHRISTUS BEI SIMON.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

18. D. BOUTS. DAS ABENDMAHL CHRISTI.
Löwen, St. Peter.

18. D. BOUTS. DAS PASSAHFEST.
Löwen. St. Peter.

18. D. BOUTS. ELIAS IN DER WÜSTE.
Löwen, St. Peter.

18. D. BOUTS. ABRAHAM UND MELCHISEDEK.
Löwen, St. Peter.

18. D. BOUTS. DIE MANNALESE.
Löwen, St. Peter.

20. D. BOUTS. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI.
München, Pinakothek.

20. D. BOUTS. JOHANNES D. T.
Dessau, Schloß.

21. D. BOUTS. DIE MADONNA ZWISCHEN PETRUS UND PAULUS.
London, National Gallery.

22. D. BOUTS. CHRISTUS MIT JOHANNES D. T.
München, Sammlung Prinz Rupprecht.

24. D. BOUTS. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
München, Pinakothek.

24. D. BOUTS. JOHANNES D. T.

DER HL. CHRISTOPHORUS.

München, Pinakothek.

25. D. BOUTS. DIE GEBURT CHRISTI.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Frankfurt, Sammlung Noll.

25a. D. BOUTS (KOPIE). DIE GEBURT CHRISTI.
Berlin, Sammlung W. Müller.

26. D. BOUTS. DIE MADONNA.
Paris, Louvre (etwas vergrößert).

28. D. BOUTS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Petersburg, Ermitage.

30. D. BOUTS. DER WEG ZUM HIMMEL.
Lille, Museum.

51. D. BOUTS. DER HÖLLENSTURZ.
Paris, Louvre.

32. D. BOUTS. BILDNIS EINES MANNES.
New York, Metropolitan Museum.

33. D. BOUTS. DIE HINRICHTUNG DES GRAFEN.
Brüssel, Gemäldegalerie

33. D. BOUTS. DIE FEUERPROBE.
Brüssel, Gemäldegalerie.

33. D. BOUTS. DIE FEUERPROBE — AUSSCHNITT.
Brüssel, Gemäldegalerie.

33. D. BOUTS. DIE FEUERPROBE — AUSSCHNITT.
Brüssel, Gemäldegalerie.

54. A. VAN OUWATER. DIE AUFERWECKUNG LAZARI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

55. A. VAN OUWATER. FRAGMENT — STIFTERKOPF.
New York, Metropolitan Museum (vergrößert).

A. VAN OUWATER (NACHZEICHNUNG). DIE AUFERWECKUNG LAZARI.
Berlin, Kupferstichkabinett.

56. BOUTS-NACHFOLGER. DIE MADONNA.
New York, Metropolitan Museum.

42. A. BOUTS. MOSES UND GIDEON.
London, Sammlung L. Hirsch.

44a. A. BOUTS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Cleveland, Sammlung Severance.

44b. A. BOUTS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

45. A. BOUTS. MARIA VON JOSEPH VEREHRT.
Paris, Sammlung Comtesse de Béarn.

46. A. BOUTS. DIE GEBURT CHRISTI.
Antwerpen, Museum.

57. A. BOUTS. DIE HIMMELFAHRT MARIAE.
Brüssel, Gemäldegalerie.

57. A. BOUTS. FLÜGELBILDER MIT STIFTERN.
Brüssel, Gemäldegalerie.

62. A. BOUTS. CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE.
Ehemals Berlin, Sammlung v. Kaufmann.

63a. A. BOUTS. CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN.
Ehemals Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo.

63a. A. BOUTS. DIE BETENDE MARIA.
Ehemals Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo.

63b. A. BOUTS. CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN.
New York, Sammlung M. Friedsam.

64. A. BOUTS, DIE MADONNA.
Worcester (U. S.) Art Museum.

70. A. BOUTS. DIE HL. KATHARINA.
Paris, Sammlung Chalandon.

71. A. BOUTS. DER HL. CHRISTOPHORUS.
Modena, Galerie.

74. DER MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE. DIE SIBYLLE UND KAISER AUGUSTUS.
Frankfurt, Staedel-Institut.

75. DER MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE. DIE VERMÄHLUNG MARIAE.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

76. DER MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE.
DIE AUFERWECKUNG LAZARI.
Mexiko, Museum S. Carlo.

77. DER MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE.
DIE KREUZIGUNG CHRISTI.
Paris, Sammlung Crombez.

82. BOUTS-FOLGER. CHRISTUS UND DER TÄUFER.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

85. BOUTS-FOLGER. CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE.
London. National Gallery.

83. BOUTS-FOLGER. DIE WEINENDE MARIA.
London, National Gallery.

84. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA MIT DEM HL. LUCAS.
Penrhyn-Castle

86. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
Hayward's Heath.

87. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
Hayward's Heath.

89. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
London, Sammlung O. Gutekunst.

90. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
München, Sammlung J. Böhler.

92. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
Antwerpen, Museum.

93. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

94. BOUTS-FOLGER (ALBERT?). DIE MADONNA.
Petersburg, Sammlung Graf Pourtalès.

96. BOUTS-FOLGER. DIE MADONNA.
Amsterdam Kunsthandel.

97. BOUTS-FOLGER. DER HL. CHRISTOPHORUS.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

98. BOUTS-FOLGER. DER HL. HIERONYMUS.
Leipzig, Sammlung R. Brockhaus.

99. JOOS VAN GENT. DIE KOMMUNIONTAFEL.
Urbino, Palast.

101. JOOS VAN GENT. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
New York, Sammlung G. Blumenthal.

102. JOOS VAN GENT (?) DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Paris, Privatbesitz.

103. JOOS VAN GENT. AMBROSIUS.
Rom, Palazzo Barberini.

103. JOOS VAN GENT. BARTOLUS.
Rom, Palazzo Barberini.

103. JOOS VAN GENT. PTOLEMÄUS.
Paris, Louvre.

103. JOOS VAN GENT. EUCLID.
Rom, Palazzo Barberini.

103. JOOS VAN GENT. SALOMO.
Rom, Palazzo Barberini.

103. JOOS VAN GENT. MOSES.
Rom, Palazzo Barberini.

103. JOOS VAN GENT. PAPST GREGOR.
Rom, Palazzo Barberini.

104. JOOS VAN GENT. FEDERIGO VON URBINO.
Rom, Palazzo Barberini.

105. JOOS VAN GENT. DIE MUSIK.
London, National Gallery.

DRUCK VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

GETTY CENTER LIBRARY
ND 635 F71 1924
v.3,(1925) c. 1
Die altniederlandische Malerei.
Friedlander, Max J.,
MAIN
BKS
3 3125 00236 0143